UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01681993 0

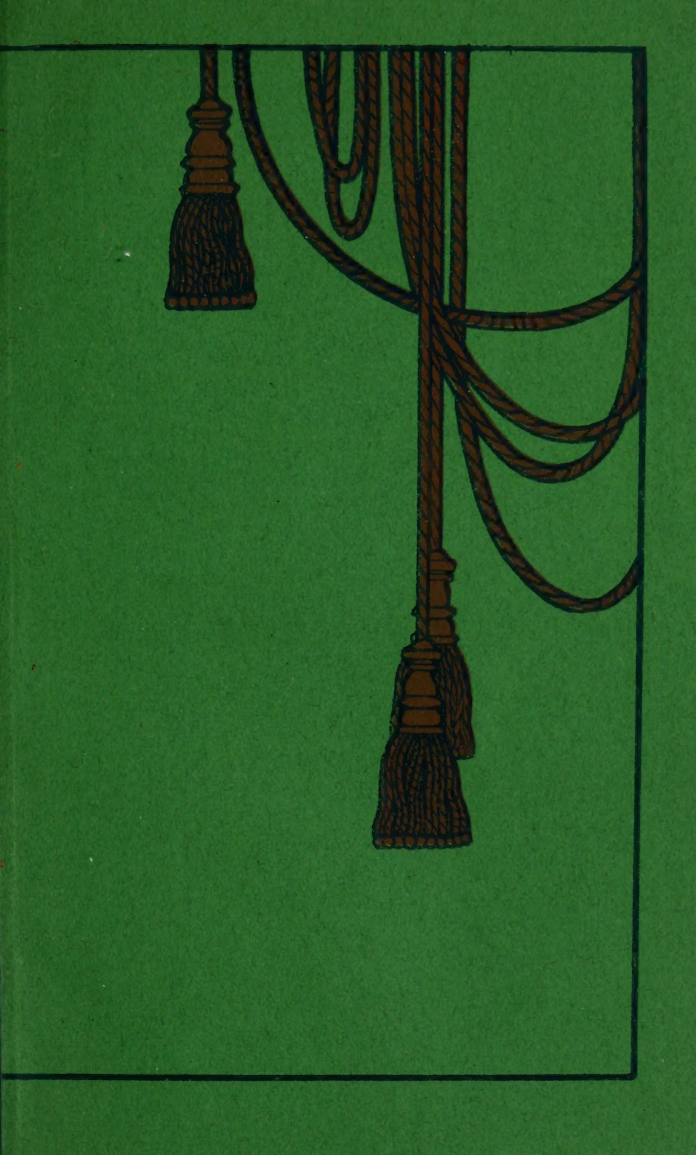
DIE SCHAUBÜHNE DER ZUKUNFT

VON

GEORG FUCHS

ArtD
H1422th

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY



DAS THEATER BAND XV.
DIE SCHAUBÜHNE DER ZUKUNFT VON GEORG FUCHS

DAS THEATER

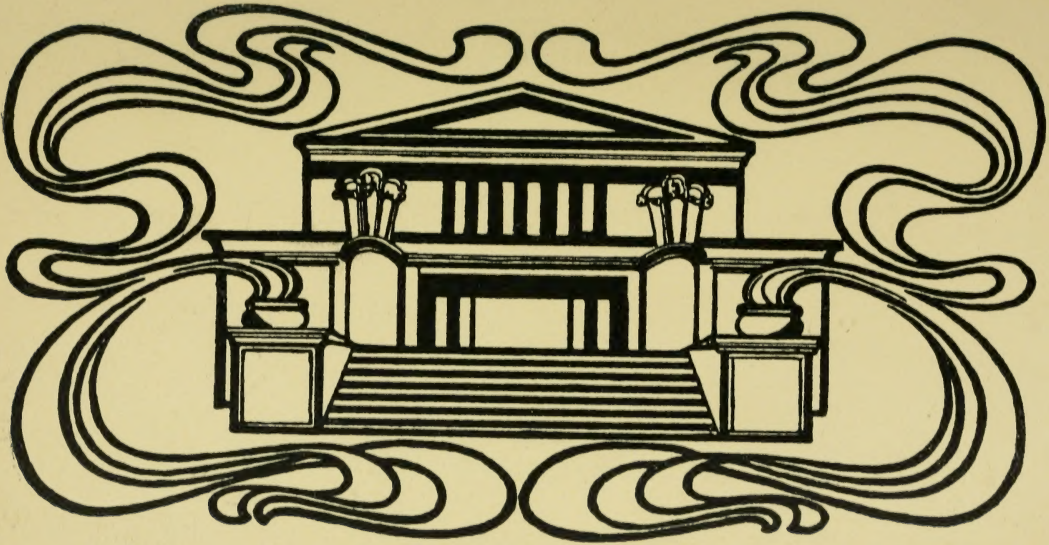
EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON DR. CARL HAGEMANN
MIT BUCHSCHMUCK GEZIERT VON E. M. LILIEN

Bd.	Bisher erschienen:	
I.	Der grosse Schröder	von Prf. B. Litzmann
II.	Bayreuth	von Prf. W. Golther
III.	Josef Kainz	von Ferd. Gregori
IV.	Albert Niemann	von Prf. R. Sternfeld
V.	Das Burgtheater	von Dr. Rud. Lothar
VI.	Adalbert Matkowsky	von Philipp Stein
VII.	Wilhelmine Schröder-Devrient	von Dr. C. Hagemann
VIII.	Sonnenthal	von Dr. Rud. Lothar
IX.	Die Meininger	von Karl Grube
X.	Iffland	von Dr. E. A. Regener
XI.	Das Cabaret	von Dr. H. H. Ewers
XII.	Goethe als Theaterleiter	von Philipp Stein
XIII.	Mitterwurzer	von J. J. David
XIV.	Das Théâtre français	von Moeller van den Bruck
XV.	Die Schaubühne der Zukunft	von Georg Fuchs

In Vorbereitung:

Ludwig Barnay	von Dr. Heinr. Stümcke
Lessing als Dramaturg	von Prf. B. Litzmann
Die Devrients	von Dr. H. H. Houben
Laube und Dingelstedt	von Dr. C. Hagemann

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50
Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50



VIGNETTE VON PETER BEHRENS

Art D
H1422th
Hagemann, Carl (ed.)
Das Theater. Bd. 15.

DIE SCHAUBÜHNE DER ZUKUNFT

VON

GEORG FUCHS

ZWEITES TAUSEND

84975
9/12/07

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

FÜR BÜCHERLIEBHABER
WURDEN DIE ERSTEN ZWANZIG EXEMPLARE DIESES BUCHES AUF ECHTES BÜTTENPAPIER GEDRUCKT UND HANDSCHRIFTLICH NUMERIERT. DER PREIS DIESER IN ORIGINAL-COLLINLEDER GEBUNDENEN LUXUSAUSGABE BETRÄGT 10 MARK. SIE IST DURCH ALLE BUCHHANDLUNGEN ZU BEZIEHEN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

I. DIE NOTWENDIGKEIT EINER NEUEN SCHAUBÜHNE.

Ach, warum steht der Tempel nicht am Flusse,
Ach, warum ist die Brücke nicht gebaut?
Goethe.

Wir sind ein aus langer Betäubung erwachendes Geschlecht. Der jähe Ansturm der modernen Maschinenzivilisation hatte die alten bodenständigen Kulturen vernichtet und drohte, die Welt in ein kohlenrusiges Chaos zu verwandeln. In den Anhäufungen entwurzelter Menschen der kontinentalen Großstädte schwand die Formgewalt der Rassen; die alten Formen der Dinge zerbrachen, neue entstanden nicht mehr. Jedoch der Anblick eines ungeformten Lebens war unerträglich. Man eilte, die Unform zu verlarven. Aus Eigenem vermochte diese Menschheit der deracinés nichts. Sie hielt sich, wie das die Art der Emporkömmlinge von jeher war, an die schäbige Imitation der Formen, in welchen die vornehmen Geschlechter der alten Kulturen ihr Leben

gefaßt und vollendet. Aber neben dieser Similikultur des „großen Publikums" kristallisiert sich heute wieder eine „neue Gesellschaft" aus den Persönlichkeiten der jungen Generation, welche zu stark waren, um von dem Räderwerk der nivellierenden Maschinenzivilisation zerschlissen und zermalmt zu werden. Sie werfen sich auf zu Herren über die Maschine und sind entschlossen, sie sich untertan zu machen als ein Ausdrucksmittel ihrer schöpferischen Kraft und sie in eine Form zu zwingen. Wie unsere Väter sich durch rhythmisch gestaltende Beeinflussung ihrer einfachen, handwerklichen Zivilisation eine K u l t u r schufen, so wollen wir uns eine m o d e r n e Kultur schaffen durch ebensolche Beherrschung unserer komplizierten Maschinenzivilisation. Diese Bewegung hat kaum eingesetzt, ist aber bereits zu einer unwiderstehlichen Flut herangeschwollen, und wir Deutsche sind es, die sie führen. A u f r i c h t i g und ehrfurchtsvoll wollen wir das Leben führen, und ein instinktiver Abscheu ist erwacht in uns gegen alles, was uns herabwürdigt zu knechtischen Nachäffern. Wir wollen kein Leben aus zweiter Hand. Wir haben nicht nur alle Künste befreit von den Fesseln und Larven der versunkenen Zeitalter, sondern wir haben den Kampf aufgenommen gegen

jede fälschende Formung des Lebens. Die Menschen, welche mit ihrem Empfinden, ihrem Geschmacke, ihrer Lebensführung, ihrem Schaffen in diese Bewegung eingetreten sind, bilden eine neue Gesellschaft, in welcher die Standesvorurteile der Feudalzeit vollkommen zurücktreten, und welche sich in schroffem Gegensatze fühlt zu der chaotischen Welt des „großen Publikums", und zu ihrer parvenuhaften Pseudokultur. Sie zählt bereits nach Zehntausenden; und diese, als die begabtesten, anspruchsvollsten, überlegensten Männer und Frauen, sind die europäische Zukunft, sie sind zum mindesten die deutsche Zukunft. Was auf sie gegründet wird, das steht auf der Basis, an die alle schöpferischen Kräfte der führenden Rassen hinfort anschießen müssen, das steht sicher. — Sie sind zerstreut in deutschen Landen und sind sich ihrer inneren Zusammengehörigkeit noch nicht alle bewußt, weil ihnen der Mittelpunkt fehlt. Diesen Mittelpunkt zu schaffen, ist das Problem, das uns beschäftigt: die Schaubühne der Zukunft.

Jede Gesellschaft hat das Theater, dessen sie wert ist, und niemand, auch nicht der gewaltigste Künstler, vermag ihr ein

anderes aufzuzwingen. Unser „großes Publikum“ hat das Theater, dessen es wert ist. Lassen wir ihm das, und verzichten wir darauf, das heute bestehende, konventionelle Theater für Bedürfnisse zu beanspruchen, welche das „große Publikum“ nicht hat und niemals haben wird. Die Notwendigkeiten der modernen Kulturentwickelung stellen uns nicht vor die Aufgabe einer „Reform“ des Bestehenden, sondern sie zwingen uns zu einer Neuschöpfung, sie fordern von uns eine Schaubühne als festlichen Mittelpunkt aller derer, die nicht „großes Publikum“ sind, ein Theater für die, welche das Theater noch nicht besitzen, dessen sie „wert sind“. Richard Wagner, in die Zeit vor der allgemeinen kulturellen Neugeburt verschlagen, baute ein Festspielhaus für ein Publikum, das er sich erst werben mußte. Wir dagegen planen ein Drama und ein festliches Haus für Zehntausende, die bereits darauf warten; und es ist unser besonderes Glück, daß sich dieses nach Konzentration drängende Publikum aus den Menschen zusammensetzt, welche durch ihre ganze Veranlagung, Lebensauffassung und Erziehung, durch ihren Geschmack wie durch ihren Besitz nicht nur die anspruchsvollsten, sondern auch die eifrigsten und dankbarsten Gäste des Theaters

sein müssen — sobald sie nur ein Theater haben.

Nicht weil die konventionellen Theater den Anforderungen, welche ihr Publikum an sie stellt, nicht genügten — im Gegenteil: es ist in Deutschland im Durchschnitt noch nie so gut Komödie gespielt worden als gerade jetzt — sondern weil neben dem bourgeoisen „großen Publikum" ein neues Publikum auf der Plattform erscheint, deshalb brauchen wir ein neues Drama, eine neue Schaubühne. Und diese Forderung, hervorgegangen aus dem innersten Lebensdrange einer ganzen Generation, wird sich in unseren Tagen ebenso sicher und ebenso schnell durchsetzen wie alle anderen Forderungen, welche die mächtige Wandlung zu einer aufrichtigen Kultur in den germanischen Völkern ausgelöst hat. Wir alle gehen nur noch unter Vorbehalt in das Theater. Wir alle sagen: das Theater ist für das „große Publikum", und nehmen uns damit von vornherein aus von der Menge derer, die dort etwa noch ungetrübte Genüsse finden. Und diese Menge ist in Wirklichkeit schon recht klein. Nur Backfische, Konfektionösen, Gymnasiasten und „unverstandene Frauen" scheiden noch völlig beglückt aus dem konventionellen „Musentempel". Der reife Mann, der den ernsten

Kampf der modernen Arbeit mitkämpft, steht dem Theater schon mit unverhohlener Geringschätzung gegenüber. Er besucht es nicht, um sich zu sammeln, sondern um sich zu „zerstreuen", und auch dann zumeist nur, wenn er gerade keine bessere Zerstreuung findet. Es gibt nur noch wenige Menschen von gereifter Weltanschauung, welche das Theater überhaupt noch ernst nehmen. Wie könnten sie auch! —

Es ist gewiß nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet: das konventionelle Theater im großen und ganzen ist geradezu die Reinkultur der Imitation versunkener Stilepochen durch ein Emporkömmlingsgeschlecht. Und wer kann eine Imitation ernst nehmen? — Diese demütigende Talmikultur, die unsere bodenständige deutsche Weise in allen Dingen zu überwuchern droht, wieder hinauszufegen, das ist heute das Ziel unserer Entwickelung. Daß es aber so schwer fällt, gerade die „gebildete" Bourgeoisie dafür zu gewinnen, das erklärt sich zum großen Teile daraus, daß man dem Publikum im Theater Abend für Abend jene Similiwirtschaft immer noch mit Pauken und Trompeten als das „einzig Wahre" anpreisen darf. Unsere Architekten, unsere Gewerbekünstler, unsere Bildhauer und Maler, unsere Volkswirte und Erzieher, unsere Literaten

können lehren und tun, was sie wollen; so lange das Theater seine Suggestionskraft unwidersprochen im Sinne des Ungeschmackes ausübt, werden die kulturellen „Oberen Zehntausend" niemals eine Kultur der breiteren Schichten hinter sich sehen.

Es war das Unglück aller „Theaterreformer" bisher, daß sie, von dem allgemeinen Widerwillen gegen die Theatralik aufrichtig mitergriffen, überhaupt noch an die „Reform" des Bestehenden glaubten. Das mußte zu Utopieen führen. Dem „großen Publikum" wollten sie ein Theater nehmen, das ihm doch durchaus gefiel, ohne dafür imstande zu sein, durch Umgestaltung der konventionellen Theater eine Form der Schaubühne zu erzielen, welche dem noch theaterlosen Publikum von Kultur genügen würde. Die Reformer gingen stets vom Literarischen oder Musikalischen oder Malerisch-Dekorativen, kurz vom Spezifisch-Künstlerischen aus; damit waren sie von vornherein verloren. Trotzdem sind immer wieder Propheten und Apostel aufgetreten und haben dem Theater eine ähnliche Stellung als „Bildungsstätte" zuweisen wollen, wie etwa den Museen. So wie hier Schöpfungen der bildenden Kunst, die den Ort ihrer Zweckbestimmung in Kirche, Halle oder Wohngebäude ver-

lassen haben, zu wissenschaftlicher und lehrhafter Funktion und zur Freude einiger Kenner aufgespeichert werden, so solle das Theater gleichsam als Schankstätte für Dichtkunst, Literatur und Musik dienen, und zwar bald im „Hauptamte", bald im „Nebenamte". Die das so treuherzig forderten, vergaßen, daß die Theater kapitalistische Betriebe sind wie andere auch, und sich den Gesetzen von Angebot und Nachfrage fügen müssen. Eine Nachfrage nach Vorführungen bedeutender dramatischer Schöpfungen besteht von seiten des großen Publikums nicht — und den „Kulturellen", die ein aufrichtiges Bedürfnis nach dergleichen Aufführungen haben, denen kann sie das konventionelle Theater niemals bieten. Es muß in der Hauptsache für die Theatralik des großen Publikums eingerichtet sein, also für die „Oper" und das Opernhafte, und muß daher selbst die erhabensten Meisterschöpfungen formell immer auf dieses Niveau herabziehen. Nun ist es zwar richtig, daß den konventionellen Hof- und Stadttheatern auferlegt ist, schandenhalber hie und da Werke sogenannter „Klassiker" zu geben. Man will, da derartige Institute aus öffentlichen Mitteln subventioniert werden, wenigstens die Fiktion einer idealen Grundbestimmung aufrecht erhalten. Es

weiß aber jedermann, wie es damit in Wahrheit bestellt ist.

Die konventionellen Theater k ö n n e n Werke von großer rhythmischer Form gar nicht so geben, daß unsere Geschmacksansprüche davon in gleicher Weise befriedigt würden, wie sie etwa von den modernen Meistern der Malerei, der Plastik, Architektur und Dichtkunst befriedigt werden. Die mechanische Einrichtung der Bühne schließt das unter allen Umständen aus; und was die Darstellung anlangt, so bringen es die Theater im besten Falle zu guten Leistungen e i n z e l n e r Darsteller. Solche Einzelleistungen verdienen dann allerdings um so größere Bewunderung, als sie sich oft gegen eine geradezu karikaturenhafte Umgebung zu behaupten haben. Wenn ein halbwegs wohlerzogener Mensch von einigem Geschmacke heute noch einen erhebenden Eindruck aus dem Schauspiel mit nach Hause nimmt, so ist das entweder das Verdienst eines solchen seltenen Künstlers, oder aber sein e i g e n e s Verdienst, indem er Tat- und Einbildungskraft genug aufbot, die widrigen Eindrücke fernzuhalten. Es ist eine A r b e i t, eine schwere Arbeit, heute ein wertvolles Stück zu sehen! Das ist natürlich gegen alle Verabredung. Wir erwarteten ein F e s t — und finden Strapazen!

Was wollen wir, wenn wir ins Theater gehen? Goethe sagt darüber zu Eckermann: „Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe, zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen."

In der Tat: die exakte Forschung beweist es uns, daß die Schaubühne von jeher der bevorzugte Ort festlich-geselliger Versammlung gewesen ist. Was die Entstehung des deutschen Dramas im besonderen anlangt, so wissen wir, daß zuerst nur das Umherziehen Vermummter üblich war. Dabei wurden groteske Sprünge und Tänze aufgeführt, Lieder gesungen, Sprüche und Zwiegespräche hergesagt. Diese Bräuche stammen noch aus der heidnischen Urzeit und galten der Feier jahreszeitlicher Feste, dem Auszuge des Winters, der Einkehr des Lenzes, der Sommersonnenwende, dem herbstlichen Erntedank, der Wintersonnenwende an den geweihten Nächten, Weihnachten usw. Es ist von den Forschern erwiesen worden, daß diese Mummenschänze, die auch heute noch da und dort im Schwange sind, als Reste uralter

Opferfeste anzusehen sind. Das lebendige Bedürfnis, aus welchem die Schaubühne, die Komödie und die Tragödie ihren Ursprung nimmt, ist, bei uns wie bei den Griechen und Chinesen, der Kult, die festliche Geselligkeit.

Die christliche Kirche drängte diese Lustbarkeiten teils zusammen in die Zeit vor den Fasten, in den Karneval — daraus entstanden die Fasnachtsspiele — teils stellte sie das Drama in den Dienst ihres eigenen Kultes, ihrer eigenen Festgepränge, wie sie ja auch die alten Götterfeste in christlicher Umdeutung übernahm. Daraus entstanden die Misterien.

Unsere heutigen Theater sind ihrem Zweck und ihrem Ursprunge nach etwas ganz anderes. Sie sind nicht die Fortsetzung der alten Fasnachtsspiele und durchaus nicht die der Misterien, sondern gehen zurück auf höfische Belustigungen, welche im 16. und 17. Jahrhundert aus welschen Landen importiert wurden.*) Wie die unechten Renaissancefassaden unserer Mietskasernen parvenühafte Imitation alter Paläste, wie die Renaissance- und Rokokoeinrichtungen unserer bourgeoisen Woh-

*) Die Entwicklung des modernen Theaters, von Carl Moritz, Deutsche Bauzeitung 1904 No. 98 ff.

nungen dürftige Nachahmungen alter höfischer Formen, so sind die heutigen Theater mit Logenhäusern und Guckkastenbühnen vergröberte Imitationen der Balletthäuser der barocken Höfe.

Man wende nicht ein, daß die konventionelle Form des Theaters doch den Leuten der barocken höfischen Kultur vollauf genügt hätte; und jene Kultur sei doch sehr vornehm gewesen. Die heutigen Geschäftstheater sind eben nicht identisch mit der alten Hofkomödie, selbst dann nicht, wenn sie in denselben Gebäuden installiert sind. Sie sind Imitation. — In der höfischen Kultur der späteren Renaissance, des Barock, Rokoko und selbst noch in der des Empire waren die entzückenden kleinen Komödienhäuser mit ihrer etwas frivolen Ueppigkeit und ihrer in allen Formen offen ausgesprochenen Erotik ein durchaus echter Ausdruck eines geselligen Bedürfnisses der höfischen Gesellschaft. Ihre pomphaften Flitterdekorationen, ihre Maschinerien, ihre Beleuchtungseffekte stimmten überein mit dem Stil der jesuitischen Repräsentation, mit den schwulstigen Versen des „Marinismus", mit den Reifröcken, den Schönheitspflästerchen und den gepuderten Perücken der Talmiköniginnen, der regierenden Maitressen. Das paßte zusammen! —

Es war nur ein Notbehelf, als am Ende der alten höfischen Epoche in Deutschland die sog. „Klassiker" der Literatur und der Musik die alten Balletthäuser zur Vorführung ihrer dramatischen Werke benutzten. Sowohl Schiller als Goethe und später Wagner haben niemals ein Hehl daraus gemacht, daß ihnen diese Balletthäuser, in denen noch das Bordellparfüm des dürftig imitierten Stiles von Versailles lagerte, im Grunde widerwärtig waren. Heute sind alle Menschen von bewußter Kultur einig in der Erkenntnis, daß innerhalb des barocken Logenhauses und der schmierenhaften Guckkastenbühne nie und nimmer eine ästhetische Gesamtwirkung erzielt werden kann. — Ein Jahrhundert mächtig aufsteigender deutscher Malerei ist doch schließlich nicht ganz spurlos an der Masse der Gebildeten vorübergegangen. Hier in den konventionellen Theatern ist nicht der Ort, wo ein reinlicher Mensch Feste feiern könnte. Uns allen hat der große Anselm Feuerbach aus der Seele gesprochen, als er sagte: „Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug von Grund der Seele.

Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest gesunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geschmackes, von dem die Kunst sich wendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt." *)

Wenn frühere Generationen mit diesem Simili der ärgsten Barbarei einverstanden waren, so mögen sie das mit der Geschichte ausmachen. Wir aber protestieren dagegen, von unseren Kunstinstituten als eitle Emporkömmlinge legitimiert zu werden. Wenn die Schaubühne Geselligkeit ist, Festlichkeit, Kult, gut, so sei sie offen und ehrlich unsere Geselligkeit, unsere Festlichkeit, unser Kult! Indem wir so das Drama und die Darbietung, in der wir es erleben und genießen, als die höchste Form unserer geselligen Kultur entwickeln, geeignet und darauf angelegt, sich mit dieser organisch zu verfeinern, werden wir viel eher das Recht erlangen, neben der Vornehmheit der Alten zu gelten, als wenn wir diese pöbelhaft nachäffen. Denn das Nachäffen, das war das Einzige, was die großen Alten, auf welche sich die Verteidiger des

*) Anselm Feuerbach von J. Allgeyer, herausgegeben von C. Neumann, 1904, II. 445.

Schlendrians so gern berufen, ganz gewiß nicht taten. Selbst die barocke Ballettbühne hat niemals affektiert, etwas anderes zu sein, als sie war. Sie kannte daher auch keine Similidekoration, sondern nur echtes Material — „echt" im Sinne des Barock natürlich! Ja noch bis in die Biedermeierzeit hinein, also bis zum letzten Wiederaufleben der altväterlichen Kultur, war auch das Bühnenwesen noch ganz anständig. Man zeigte weder der „Wirklichkeit", noch den Alten gegenüber jene verächtlichste Art von Unterwürfigkeit, die sich in der Nachahmung mit unzureichenden Mitteln kundgibt. Die Theater, die Szenen, Kostüme und Modestücke jener Zeit erweisen sich als durchaus im Zusammenhang mit der gesamten Kultursphäre, die damals um die Höfe, den Adel und die alte Bürgerschaft stand. Es ist ganz bezeichnend, daß der seichteste Theaterschreiber jener Tage, der als solcher sprichwörtliche Kotzebue, dennoch Stil und Kultur hat, und also von einem Goethe durchaus nicht verachtet wurde. Daß man damals entscheidend zur Kulissenbühne und zum unechten Material überging, geschah mehr aus Armut, als aus Freude am Unechten. Man hatte einfach nicht das Geld, sich Bühnen zu schaffen, auf denen man die großen Schöpfungen der zeit-

genössischen Meister so in echter Fassung hätte darstellen können, wie sie einst die verschwenderischen Höfe ihren strengen Tragödien und lockeren Komödien verliehen. Man mußte sich dabei begnügen, das Material der allmählich stabil werdenden, wandernden Jahrmarktstruppen auszunutzen, und man war ehrlich genug, das offen zuzugestehen.

Entscheidend für den völligen Untergang der anständigen alten Bühnentradition in der barbarischen Theatralik war es erst, als die absolut desorientierte, freche Bourgeoisie der aufkommenden Maschinenzivilisation mit dem unechten Kram einer Schmiere den echten Prunk pomphafter Hoffeste übertrumpfen wollte, oder gar, was den wahnwitzigen Dünkel auf das äußerste treibt — sich anmaßte, mit der unergründlichen Fülle und Schönheit der Natur in einem Guckkasten zu wetteifern. Die „große Oper" verwandelte das Theater zur Tempelburg der schamlosesten Pseudokultur, welche Europa je gesehen hat. Die „große Oper" wurde bestimmend für alles Aeußerliche; zu dem rauschenden Lärme ihrer Orchestermassen, zu den halsbrecherischen Koloraturen ihrer Primadonnen, zu den wattierten Trikots der bombastischen Virtuosen und zu

der atemraubenden Sensationsdramatik paßte der klitzerige Ausstattungsschwindel, paßte das Logenhaus mit der protzigen Etalage der Parvenus und die schwülstige Fassade mit ihrer die Städtebilder schändenden Büffet- und Muschelgarnitur-Renaissance. Das „große Publikum" macht heutigen Tages noch kein Hehl daraus, daß ihm neben der „großen Oper" — das Musikdrama Wagners wird vom Durchschnittspublikum nach wie vor mit der „großen Oper" identifiziert — jede andere Form dramatischer Darbietung als minderwertig gilt. Ein Theater, welches mit diesem „großen Publikum" rechnet, wird daher immer bemüht sein müssen, sich in allem, auch im Schauspiele, den Forderungen der „großen Oper" zu unterwerfen. Daraus folgt wiederum, daß eine kultivierte Schaubühne — von gelegentlichen Experimenten abgesehen — nur aus einer Anlage hervorgehen kann, welche überhaupt nicht mehr auf das „große Publikum" zählt.

Wir konnten schon feststellen, daß die neue Schaubühne gleichwohl auf einen ausreichenden Besucherkreis hoffen darf. Ziehen wir doch die Konsequenzen aus unseren modernen Verkehrsverhältnissen! Stellen wir uns doch nicht so an, als ob wir noch im Zeitalter der Postkutsche lebten und als ob

wir noch so arm wären wie in den Tagen unserer kleinstaatlichen Zerrissenheit und Ohnmacht! Wir dürfen sehr wohl daran denken, die Gesellschaft neuer Kultur zu gewissen Zeiten an einem Punkte zu konzentrieren, namentlich, wenn dies an einer Stätte des internationalen Verkehrs geschieht: in München, in Berlin, am Rhein. Denn man darf nicht glauben, daß die Frequenz einer solchen Schaubühne nur auf jene „oberen Zehntausend" beschränkt bliebe. Die Leute, um welche es sich dabei handelt, geben den Ton an. Wo sie hingehen, werden die anderen auch hingehen wollen. Es ist eine alte Erfahrung: man braucht eine Sache nur für exklusiv und für das Vorrecht einer Elite zu erklären, um sofort einen Massenansturm zu erleben. Schließlich will eben jeder ein Elitemensch sein.

Es wäre also grundfalsch, anzunehmen, daß dieses Theater nur auf die Teilnahme derer zu rechnen hätte, welche sich heute schon eines Bedürfnisses nach einer edleren Form bewußt sind. Es liegt vielmehr auf der Hand, daß diese Schaubühne alle Vorbedingungen zu einer echten V o l k s b ü h n e in sich schließt. Zunächst ist ihr Betrieb unendlich viel b i l l i g e r als der Betrieb der alten Theater. Was diese so kostspielig

macht und zwingt, hohe Eintrittspreise zu fordern, ist eben die komplizierte Maschinerie. Diese fällt weg, und ebenso fallen die ganz unverhältnismäßig hohen Gagen weg, welche die größeren Theater einzelnen Opernkräften hinopfern müssen. Billige Volksvorstellungen können unter diesen Umständen an den großen Theatern nur ganz selten, und nicht entfernt dem Bedürfnisse der aufstrebenden Volksschichten entsprechend, geboten werden. Die Volkstheater sind genötigt, sich mit Anfängern und Kräften untergeordneten Ranges zu behelfen. Sie können gar nicht daran denken, die Schöpfungen der großen Meister in vollgültiger Weise vorzuführen. Die Erfahrung hat aber gezeigt, daß gerade nach diesen klassischen Werken ein besonders lebhafter Zudrang aus dem Volke stattfindet. Diese Leute wollen in die Höhe, sie wollen teil haben an den größten und heiligsten Gütern der Menschheit. Die neue Schaubühne, die, wir werden sehen, noch bei ganz niedrigen Eintrittspreisen rentiert, kann sie ihnen geben.

Trotzdem wird die neue Schaubühne den alten Theatern keine Konkurrenz machen. Ihr ganzes festliches Wesen bringt es mit sich, daß sie nur zu bestimmten Zeiten spielen kann, nämlich dann, wenn ein Bedürfnis nach festlicher Erhebung sich ein-

stellt, also etwa im Sommer, wenn der moderne Mensch von dem Moloch des Erwerbslebens hinwegflüchtet, hungrig nach großen, feierlichen Eindrücken, nach heiterer Ausgelassenheit, Laune und Erhebung. Es ist nicht daran zu denken, in jeder größeren Stadt solch ein Haus zu errichten, sondern der erhabene Gedanke W a g n e r s ist festzuhalten, der uns auf ein Festspielhaus an bestimmter Stätte hinweist. Dem alltäglichen Unterhaltungsbedürfnisse werden die bestehenden Theater nach wie vor allein zu genügen haben. Es wäre deshalb grundfalsch, wollte man sie vernachlässigen. Jedes Bemühen unserer Bühnenleiter, unserer Regisseure, unserer Darsteller, Schriftsteller und Komponisten, das bestehende Theater so hoch zu heben, als es irgend geht, hat selbstverständlich allen Anspruch auf unsere Anerkennung und Förderung. Ja es steht zu hoffen, daß die Theater von der Schaubühne neuer Form eine Fülle guter Anregungen empfangen werden. Es wäre töricht, darauf zu verzichten. Das wäre geradeso, als wollte man nun auf einmal alle Verbesserungen der Dampflokomotive unterlassen, nur weil feststeht, daß später mehr mit Elektrizität gefahren werden wird. Nur das muß betont werden, daß die Schaubühne der Zukunft nicht aus dem Logen- und

SZENE AUS DEM FESTSPIEL „DAS ZEICHEN“
VON GEORG FUCHS

Aufgeführt am 15. Mai 1901 vor dem Ernst-Ludwighause zu Darmstadt
nach Angaben von Peter Behrens, Musik von W. de Haan

Guckkastentheater herauswachsen kann, sondern einzig und allein aus dem lebendigen Bedürfnisse der neuen Gesellschaft, die sich heute kristallisiert.

In den folgenden Kapiteln soll der Versuch gemacht werden, in großen, schematischen Umrissen die stilistischen Grundzüge einer Schaubühne festzulegen, welche diesen Voraussetzungen entspricht. Wollen wir aber von dem lebendigen Bedürfnisse ausgehen, so müssen wir d a s D r a m a als den Ziel- und Endpunkt aller Maßnahmen setzen; denn das Bedürfnis richtet sich ja durchaus auf das gesteigerte Erlebnis, a u f d a s „G e s c h e h n i s", — auf das Drama. Ist nun aber das Drama entscheidend für die Gestaltung der Schaubühne, so ist es unmittelbar deutlich, daß ein manigfach verzweigter Komplex von dramatischen Schöpfungen ganz ausscheidet aus dem Rahmen unserer Betrachtung, nämlich alle diejenigen, welche in den jetzt bestehenden Theatern schon durchaus den Absichten ihrer Urheber entsprechend zur Geltung kommen, also alle Erzeugnisse der modernen naturalistischen Theaterliteratur, das Sittenstück, das bürgerliche Lustspiel, die Posse, die konventionelle Oper, das historische Schauspiel usw. In Betracht zu ziehen bleiben mithin nur diejenigen Formen des

Dramas, nach welchen es uns aufrichtig verlangt, denen aber dennoch keine Stätte zubereitet ist, an der sie zum Erlebnis werden können: die monumentalen, die ins Große und Allgemeingültige vereinfachten.

Wenn nun also auch die Ausstattung der Szene nicht das Wesentlichste ist, so gibt sie uns aber doch die greifbarsten Beweismittel an die Hand für die Notwendigkeit einer neuen Schaubühne. In den heutigen Theatern steht die dekorative Ausgestaltung der Szene im besten Falle auf dem Niveau der Historien- und Genremalerei der 60er und 70er Jahre — und sie muß auf diesem Niveau stehen bleiben. Die unmögliche Perspektive des Guckkastens, die alles verzeichnende Rampenbeleuchtung, das unechte Material schließen das Eingreifen echter malerischer Kunst vollständig aus. Das höchste, was auf der Guckkastenbühne geboten werden kann, das haben die Meininger gebracht. Sie standen mit ihren glänzendsten Bühnenbildern etwa in einer Linie mit Piloty. Weiter ist man auf der Bühne nie gekommen. Auch nicht durch Wagner. Ein halbes Jahrhundert beispielloser Kunst- und Kulturentfaltung blieb absolut unbeachtet in einem Institute, das doch durchaus der Kunst und der Kultur geweiht sein sollte.

Doch wäre es falsch, anzunehmen, das läge nur am bösen Willen der Bühnenleiter. O nein! Die als führende Geister in Betracht kommen, ganz besonders die Meininger, haben sich alle Mühe gegeben, auch das Niveau der Ausstattung zu heben. Allein es erwies sich als vollkommen unmöglich, mit den plumpen Maschinerien und dem Talmikram des Guckkastens der malerischen Kunst zu folgen. Man kann mit diesen Mitteln die Werte nicht erzeugen, welche die Malerei oder die Dekoration im künstlerischen Sinne erst ausmachen.

Es ist bekannt, daß Richard Wagner die Absicht hatte, Böcklin zu Entwürfen für die Szenen seiner Musikdramen zu gewinnen. Als er sich mit den Bühnenbildern des „Rings" beschäftigte, sagte Wagner: „Das ist etwas für Böcklin, der allein hat die richtige Phantasie dazu." Der schweizerische Meister hat aber nicht mehr gezeichnet, als eine Skizze zum Drachen Fafner. Weiter konnten sie nicht zusammen gehn. Denn Wagner erhob, wie Ostini *) berichtet, „technische Ansprüche, die Böcklin für künstlerisch unerfüllbar hielt". Und Böcklin hatte mit seiner

*) „Böcklin". Von Fritz von Ostini, Künstler-Monographien, herausgegeben von Knackfuß, LXX, S. 76.

Ansicht unbedingt recht. Wagner hielt an der Guckkastenbühne mit Rampenlicht und Maschinerie fest, und schloß damit das Eingreifen des Malers im echten und künstlerisch anständigen Sinne des Wortes aus.**) Wagner erzielte mit dieser Zumutung bei Böcklin weiter nichts, als daß dieser zu der späterhin oft geäußerten Ueberzeugung gelangte: Wagner verstehe nichts von Malerei. Es mußte Böcklin, wie jedem wirklichen Maler, wie jedem für malerische Werte einigermaßen empfindlichen Menschen als ein Unding erscheinen, in durchaus falscher Beleuchtung, bei sich widersprechenden Perspektiven zu einer einheitlichen Raumwirkung gelangen zu wollen, ganz zu schweigen von dem Verhältnisse dieser fiktiven Raumwirkung zu der faktischen und konstanten Größe der darin erscheinenden menschlichen Figur! Die konventionelle Guckkastenbühne spiegelt uns räumliche und landschaftliche Tiefen vor, ohne doch irgend imstande zu sein, die menschliche Figur dieser Tiefe entsprechend kleiner er-

*) Eine künstlerische Gestaltung der Kulissenbühne für die Zwecke des Musikdramas schlug Adolf Appia vor, in seinem Werke: „Die Musik und die Inscenierung", übers. von Prinzessin Elsa Cantacuzène. München, F. Bruckmann 1899.

scheinen zu lassen. Und dabei erhebt sie den Anspruch der „Naturtreue"! Der Darsteller sieht noch in einer Entfernung von zehn und zwanzig Metern von der Rampe genau so groß und so „detailliert" aus, wie an der Rampe selbst, und doch sollte er nach Maßgabe der szenischen Malerei viel weiter entfernt sein und dürfte, wenn er zu den ihn umgebenden Bäumen, Häusern, Bergen in einem richtigen Verhältnisse erscheinen sollte, nur in starker Verkleinerung und nur noch als ungefähre Silhouette, wo nicht als „Fleck", wahrzunehmen sein. Von den feineren Bedingungen malerischer und bildnerischer Gesetzmäßigkeit ist nun ganz und gar keine Rede. Selbst das schlechteste Gemälde aus der traurigsten Zeit deutscher malerischer Verelendung steht in allen diesen Rücksichten immer noch unendlich viel höher als das „großartigste" Szenenbild, das je auf einer Guckkastenbühne vorgezaubert wurde, auch dann, wenn der Prospekt selbst nicht übel gemalt sein sollte; denn auch der gut gemalte Prospekt wirkt in den an sich falschen Verhältnissen der Kulissenbühne und in dem fälschenden Rampenlichte immer malerisch unmöglich. Das konventionelle Theater rechnet mit der absoluten Unfähigkeit des Publikums, optische Vorstellungen einigermaßen exakt festzuhalten,

mit der grotesken Ungenauigkeit aller Erinnerungsbilder, mit der gänzlichen Vernachlässigung des Auges bei der älteren Generation in der deutschen Gesellschaft um 1900. Nun aber erscheint ein neues Geschlecht auf der Plattform! Die Träger des m o d e r n e n Kulturlebens sind fast alle durch die Schule der modernen Malerei gegangen, und nicht nur der modernen, sie haben auch die a l t e Kunst mit dem A u g e angesehen. Die Theater verrechnen sich entsetzlich, wenn sie glauben, diesen die nämlichen Ungeheuerlichkeiten bieten zu können, wie der älteren Generation, die nicht einmal die Natur und die Bilder mit Augen gesehen hatte, sondern nur mit dem Verstande und dem „Gemüte". — Die „literarischen" Theater, welche auf das höchstgebildete Publikum Rücksicht nehmen müssen, erkennen das auch an. Schon im naturalistischen Stücke erwies sich für sie der Guckkasten als unbrauchbar. Die Regisseure sahen sich gezwungen, durch Einbauten den Bedingungen der Kulissenbühne aus dem Wege zu gehen. Schon für den Naturalismus war das alte Theater ein überflüssiger, unpraktischer Ballast, den man gedankenlos weiterschleppte, offenbar, weil man glaubte, wir hätten nicht die Architekten, die Maler und die Dekorateure, welche eine den

modernen Ansprüchen genügende Bühne schaffen könnten.

Und was für große, größte Meister wandelten in dieser Zeit durch deutsche Lande, Meister, in denen alle Gaben bis zur Vollkommenheit vereinigt lagen, aus denen eine Bühnenkunst monumentalen Stiles hätte erwachsen können, Meister, deren einige verkannt und verlassen zugrunde gingen und deren Schicksal ewige Schmach auf unser Volk geladen hat: Feuerbach, Makart, Böcklin und neben ihnen gar mancher andere, der heute erst weiteren Kreisen bekannt wird. Man stelle sich doch nur vor: Goethes „Tasso" und „Iphigenie" gespielt im Sinne Feuerbachs, eine Faustausstattung von Böcklin, eine „Pandora" von Lugo! — Ueber die ganze Kulturwelt hin würden solche Aufführungen das ungeheuerste Aufsehen erregt haben. Das alles mußte unterbleiben, weil man sich von dem Guckkasten mit seiner pappendeckelnen Schmierenromantik nicht trennen konnte, weil man nicht einmal das alles verzeichnende Rampenlicht aufgeben wollte, obgleich man elektrisches Licht hatte, das von überall her leuchten kann. Im Zeitalter der Unschlittkerze und der Oelfunzel war man allerdings auf die Rampe angewiesen, die der Lichtanzünder auch erklettern konnte.

Indem der Naturalismus eine angeblich naturgetreue Ausgestaltung des Bühnenraumes forderte, erbrachte er den Beweis, daß die ganze, fast zum Range einer Wissenschaft erhobene Taschenspielermechanik der konventionellen Theater ein Unding ist. Wenn der Naturalismus e t w a s Gutes gewirkt hat, so ist es das. Früher, als man sich noch mit spärlichen, kindlichen Andeutungen und geringen Hilfen zur Erzeugung der Illusion begnügte, früher war diese Illusion im Guckkasten immerhin noch viel leichter erreichbar, als jetzt, wo alles bis ins kleinste „naturwahr" sein sollte. Früher schadete es nichts, wenn die Felswände auch einmal Falten schlugen, und wenn ein Schauspieler mal nach einem Stuhl griff, der nur auf die Wand gemalt war. Jetzt aber, wo alles bis ins kleinste Detail geradezu naturwissenschaftlich exakt wiedergegeben werden sollte, jetzt, wo man sich fortgesetzt der strengsten Kontrolle durch die Wirklichkeit aussetzte, jetzt genügte der geringste Luftzug, der über die angeblich gemauerten Wände spielte, um das Ganze lächerlich zu machen. Also dieser komplizierte, wahnsinnig kostspielige Apparat, der nur den Zweck hat, eine absolute Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen, diese ganze Maschinerie erfüllt ihren Zweck

nicht einmal; je mehr sie verbessert wird, um so deutlicher beweist sie, daß sie diese Aufgabe gar nicht erfüllen kann.

Die heutige Höchstentwicklung der Bühnenmaschinerie und mit ihr der konsequente Naturalismus haben die Guckkastenbühne ad absurdum geführt. Wir sind am Ende mit unserer Weisheit. Die Entwicklung des konventionellen Theaters selbst hat uns bewiesen, daß die ganze Guckkastenbühne samt Kulissen und Soffitten, samt Prospekten und Versatzstücken, samt Rampenlicht und Schnürboden überflüssig ist, daß wir uns da mit einem Apparate schleppen, der jede Entfaltung echter, moderner Kunst ausschließt. Drum: fort mit dem Schnürboden! Fort mit dem Rampenlicht! Fort mit den Versatzstücken, Prospekten, Soffitten, Kulissen und wattierten Trikots! Fort mit der Guckkastenbühne! Fort mit dem Logenhause! Diese ganze Talmiwelt aus Pappendeckel, Draht, Sackleinwand und Flitter ist reif zum Untergang!

II. VOM ZWECK UND STIL DER SCHAUBÜHNE.

Einer unserer größten Juristen hat ein weltberühmtes Buch geschrieben, das heißt: „Der Zweck im Recht.“ Der Kunst-

philosoph der Zukunft wird ein Buch schreiben, das wird heißen: „Der Zweck in der Kunst.“ — Der Zweck schafft die Form des sozialen Lebens: das Recht. Der Zweck schafft aber auch die Form des künstlerischen Lebens: den Stil. Wenn wir irgend über die künstlerischen Dinge Klarheit gewinnen wollen, so müssen wir allererst nach dem Zweck fragen.

Der Zweck der Schaubühne ist, eine überschwängliche Spannung zu erregen und wieder zu entladen. Wenn wir so überschwänglich erregt sind, daß uns innerhalb der einengenden Konvention keine Möglichkeit mehr ist, diesen Ueberschwang voll auszuleben, so müssen wir uns über diese Konvention, über die Wirklichkeit hinauf erheben in einen Kosmos, in dem uns die Erfüllung wird. Ist das der erlösende Zweck der Kunst überhaupt, so ist es in festlicher Weise der der Schaubühne ganz besonders. Auf der Schaubühne soll unsere Menschlichkeit möglichst restlos ihre Vollkommenheit erleben, im Guten wie im Bösen, im Erhabenen wie im Niedrigen. Indem wir unter der Suggestion rhythmischer Gewalten gezwungen werden, die Vorgänge auf der Bühne bis zu einem gewissen Grade mitzuerleben, erleben wir auch selbst endlich einmal die äußerste Steigerung unseres

Wesens, kosten wir das Leben unendlich viel tiefer aus, als in dem Parterre des wirklichen Daseins hienieden jemals gegeben sein kann. Das wußte schon der alte Aristoteles, dessen Katharsis also doch wörtlich zu nehmen ist, als Reinigung, Abspannung des Lebensdranges durch ein restloses, rücksichtsloses Ausleben im höheren Chore. Wir gestehen ein, daß wir zunächst weder Literatur noch Musik, noch sonst etwas erwarten, wenn wir in das Theater gehen. Wir wollen uns mit möglichst vielen anderen in einer großen, berauschenden Erhebung zusammenfinden, zusammenfühlen. — Damit dies aber geschehen könne, ist es nötig, daß uns alle zusammen ein unwiderstehlicher Strom erfaßt und uns alle zusammen in eine und dieselbe Schwingung versetzt. Wir erreichen das schon durch auf- und niederwandeln, grüßen, plaudern, scherzen, lachen. Unendlich viel stärker aber schwingen wir zusammen, sobald nur einer aus unserem Kreise heraustritt, durch irgendwelches Tun unser aller Aufmerksamkeit auf sich vereinigt, und dann durch rhythmische Aeußerungen unser aller Herzen und aller Sinne in einem gewissen Takte erregt.

Das nächste Mittel, das er dazu bei der Hand hat, ist sein eigener Körper. Die dramatische Kunst ist ihrem Wesen

nach rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raume, ausgeübt in der Absicht, andere Menschen in dieselbe Bewegung zu versetzen, hinzureißen, zu berauschen. Ich will damit nicht in historischer Weise die Entstehung des Dramas schildern, sondern ich will damit nur begründen, warum die, gleichviel wie entstandene, dramatische Kunst zum Mittelpunkte festlicher Geselligkeit werden konnte und werden mußte. Wir alle wissen, daß das Drama in seinem ursprünglichen Sinne bereits wieder aus der modernen Kultur hervorgegangen ist. Die beispiellose Begeisterung, mit welcher die Tanzspiele der Duncan und der Magdeleine aufgenommen wurden, beweisen das, und beweisen ferner, welch ein Erfolg der Schaubühne der Zukunft beschieden sein wird, die in konsequenter Fortbildung solcher Anfänge zustande kommen muß. —

Wie vollzieht sich nun diese Fortbildung? — Auch das haben wir bei den genannten Tanzkünstlerinnen schon feststellen können. Wird die Bewegung des aus der Menge Herausgetretenen, des „Auftretenden" lebhafter, so stellen sich von selbst rhythmische Tonfolgen ein: das Aufstampfen der Füße wird in bestimmten Takten hörbar, die Hände berühren sich

und den Leib im Takte klatschend, die Finger schnalzen, und endlich entringt die heftige Bewegung der keuchenden Brust L a u t e : Ein Krächzen, Zischen, Stöhnen, Seufzen, Rufen, das schon so maßlos auf die Nerven der Zuschauer geht, daß es das japanische Theater bis heute, bis in seine höchste Entwickelungsstufe, nicht aufgeben mochte. Selbstverständlich wird aber auch diese rhythmische Bewegung der lautgebenden Körperteile allmählich bewußt kultiviert, sie wird Gesang, sie wird zur rhythmischen Folge gesprochener Worte. Und nun kommt der Dichter und projiziert diese rhythmischen Ton- oder Wortfolgen in die geistige Vorstellungswelt und verbindet sie zu größeren rhythmischen Verbänden. Aber es muß immer festgehalten werden, daß nur dann ein stilistisch echtes Drama entstehen kann, wenn auch der Dichter von der rhythmischen Körperbewegung im festlichen Kreise ausgeht. Er erlebt sie zwar nur in seiner Phantasie, aber sie ist ihm während der schöpferischen Akte stets gegenwärtig und vom Darsteller, vom Hörer instinktiv zu erfassen. Alles andere ist Literatur, als solche vielleicht klassisch, aber nicht echtes Drama, und daher auf einem für das „absolute" Drama ausgebildeten, stilisierten Schauplatze unmöglich.

Ich will nun nicht weiter schildern, wie sich allmählich aus der festlichen, von dem Darsteller bewegten Menge ein Kreis besonders stark bewegter loslöst, der sich getrieben fühlt, mit ihm in engere Korrespondenz zu treten als Chor, der ihn anfeuert durch Händeklatschen und Schreien, der endlich zu Musikinstrumenten greift, um ihn mehr und mehr anzufeuern, woraus das Orchester erwächst, und wie endlich aus diesem engeren Kreise wieder Einzelne durch die Gewalt der rhythmischen Anziehungskraft des Akteurs ganz zu diesem hinübergerissen und als Mitspielende in seine Aktion hineingezogen werden. Uns kommt es hier nur darauf an, festzustellen, daß das Drama auch in seiner komplizierten und vergeistigten Form nichts anderes wird, als es in seinen Uranfängen war: rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum, organisch erwachsen aus der orgiastischen, überschwänglichen Bewegung einer festlichen Menge. Und ferner kommt es uns darauf an, niemals zu vergessen, daß das Drama seinem Wesen nach eins ist mit der festlichen Menge. Denn es „ist" ja erst, wenn es von dieser erlebt wird. Spieler und Zuschauer, Bühne und Zuschauerraum sind ihrem Ursprung nach nicht entgegen-

gesetzt, sondern eine Einheit. Das japanische Theater hält dies Einheit heute noch fest durch die Brücke, auf welcher der Akteur aus dem Zuschauerraum selbst auf die Bühne vorgeht. Und kommt er zurück, so wird er zuweilen umarmt und geküßt und begrüßt, während er ruhig weiterspielt von der Brücke aus. Auch Shakespeare und seine Schauspieler waren oft rings umgeben von Zuschauern, denn im Hintergrund der Bühne waren damals oft Logen eingerichtet. Auch im älteren italienischen, französischen und deutschen Theater saßen die bevorzugten Gäste auf dem Proszenium selbst links und rechts, so daß die wichtigsten Auftritte sich zwischen ihnen abspielten. Man darf also sagen, daß das Bewußtsein für die Einheitlichkeit der Festgemeinde, der Spielenden und Schauenden, von Zuschauerraum und Bühne erst dann verloren ging, als mit dem Zerfall der alten Kulturen das lebendige Gefühl für den eigentlichen Zweck der Schaubühne erstarb und lehrhafte oder barbarische Absichten an dessen Statt maßgebend wurden.

Wie aber führt der Zweck überhaupt zu einer Bühne? — Wie entsteht der Schauplatz als stilistisch fester Begriff? — Sehr einfach dadurch, daß man sich zum Zwecke des dramatischen Erlebens öfters an derselben

Stelle versammelt. Die Füße der Tanzenden, der „Auftretenden", treten den Boden fest. Es entsteht zunächst eine Art Tenne; dann belegt man diese zur Bequemlichkeit der Auftretenden mit Matten oder Brettern. Gleichzeitig bilden sich zur Bequemlichkeit der Zuschauer feste Sitze. Werden der Zuschauenden mehr und mehr, so ist man gezwungen, den Schauplatz zu erhöhen: die Bühne ist da! Gleichzeitig müssen aber aus demselben Grunde die Sitze der hinteren Zuschauer im Kreise rundum erhöht werden: das Amphitheater ist da! Das Theater ist im Prinzip fertig. Alles, was noch hinzutritt, ist sekundär, ist nichts als Komfort, hervorgerufen durch klimatische und andere äußere Notwendigkeiten. Denn daß man die erhöhte Bühne schließlich aus dem Kreise herausrückt und an ein Segment verlegt, geschieht auch nur aus Rücksicht auf die Bequemlicheit der Darsteller.

Indem wir so aus dem Zweck der Schaubühne deren Form festzustellen suchen, erkennen wir aber auch, daß die Schaubühne nicht das „Gesamtkunstwerk" sein kann. Sie entsteht nicht zur Vollkommenheit durch ein gleichwertiges Zusammenwirken aller Künste, sondern sie ist eine Kunst für sich. Sie hat anderen Zweck und anderen Ursprung, mithin auch andere

Gesetze und andere Freiheiten als alle anderen Künste. Sie braucht ihrer keine, um dennoch alles zu sein, was nur irgend von ihr verlangt werden könnte. Das Drama ist möglich ohne Wort und ohne Ton, ohne Szene und ohne Gewand, rein als rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers. Aber die Kunst der Schaubühne kann ihre Rhythmen und ihre Formen bereichern aus dem Vermögen aller anderen Künste; und da, wie wir sahen, ihr Zweck ist, ein festlicher Mittelpunkt eines gesamten Kulturlebens zu sein, so wird diese Bereicherung bei gesteigerter Kultur von ihr verlangt nach Maßgabe der Rolle, welche jede der anderen Künste innerhalb der betreffenden Kultur spielt. Soll jedoch das Drama aus den anderen Künsten wirklich eine Verstärkung seiner Ausdrucksformen schöpfen, so ist es selbstverständlich, daß sie die Dichtung, die Musik, die Malerei, die Architektur der dramatischen Gesetzmäßigkeit unterstellt, ohne sie jedoch dabei zu zwingen, gegen die jeder Einzelkunst innewohnenden Prinzipien zu verstoßen.

Wir werden nun zunächst versuchen, in großen Umrissen den Typus der monumentalen Schaubühne festzustellen, dabei jedoch die Bedürfnisse des „Musikdramas“ nicht in Betracht ziehen. Richard

Wagner hat in Bayreuth selbst das für seine Zwecke dienliche Haus errichtet. Ebenso wäre es unnütze Arbeit, wollte man an die Bedürfnisse derjenigen Schauspiele denken, die auf den bestehenden Theatern bereits die Gestaltung erfahren, welche ihre Autoren für sie wünschen. Dagegen wird sich nach Feststellung des noch ganz fehlenden Monumental-Types erwägen lassen, ob nicht auch eine moderne Neubildung für das allabendlich spielende kleine Theater im Sinne einer gesteigerten Geschmacksdurchbildung zu erzielen wäre.

III. DAS HAUS.

Nehmen wir an, das Werk sei getan und wir gingen heute zusammen den Hügel hinauf zum festlichen Hause. Es ist im Spätsommer, etwa des Nachmittags um die fünfte Stunde. Die Sonne sendet aus Westen schräge Strahlen über die flache Kuppel, die aus den Wipfeln des dicht begrünten Parkes sich kupfern emporwölbt. Von Westen, Nordwesten und Südwesten her steigen wir über wenige breite Stufen hinan in die geräumige, doch niedrige Vorhalle.*)

*) Hier sind die Pläne zu vergleichen, welche wir einem der erfolgreichsten Theaterbaumeister, Prof. M. Littmann in München, verdanken.

Da wir nicht gekommen sind, um uns zu belehren oder pflichtschuldigst einen „Kunstgenuß" auszustehen, sondern um mit vielen anderen ein großes gemeinsames Erlebnis zu haben, so begeben wir uns zunächst in die seitlich angeordneten, hellen Säle, oder hinaus in den Garten, wo um springende Brunnen und an geschmückten Tischen schon eine festlich gekleidete Menge versammelt ist. Wir begrüßen unsere Freunde, wir schauen und lassen uns beschauen, wir wandeln plaudernd auf und ab — und ganz gemach überkommt uns in diesem frohen Getümmel jener lüsterne, fiebernde Taumel, jenes Verlangen nach einem gemeinsamen Erlebnis, das uns alle über alle Gegensätze hinweg zu einer großen Freude verschmelzen soll.

Nun muß etwas geschehen! — Und es geschieht! — Die breiten Tore zum inneren Hause springen auf. Der Donner der Orgel braust uns entgegen, oder Trompeten schmettern auf, oder eine lustige Musik lockt uns zum Schreiten. Wir treten gleichsam im Zuge, wie in einer Prozession oder wie in einer Polonaise in das Amphitheater. Aus der Kuppel rieselt das durch farbige Verglasung zu einer matt glühenden Dämmerung gemilderte Tageslicht hernieder. — Der Orgelklang ver-

braust. — Es wird eine Stille. — Es gibt nichts, was so sehr die Empfindung der Stille in uns erzeugt, als das verhallende Brausen des vollen Werkes der Orgel. — Und in dem Augenblicke, da diese wunderbare Stille fast zum Grauen wird, erwacht vor unserem träumenden Auge das neue Leben, die neue Bewegung: das Spiel.

Bis hierher ist das Theater der Zukunft bereits in bewährter Vorbildung vorhanden. Wir verdanken es Littmann, der im Anschlusse an Schinkel*) und Bayreuth das Prinzregenten-Theater**) zu München mit festlichen Sälen, Amphitheater und Garten geschaffen hat. Wie sehr er damit dem modernen Bedürfnisse entsprach, das beweist die Tatsache, daß man sich auch anderwärts zu dem von der Antike übernommenen Amphitheater

*) „Karl Friedrich Schinkel und der Theaterbau". Von Hans von Wolzogen. Bayreuther Blätter X. 3. (1887). — Auch in dem Wormser Festspielhause hat man sich in manchen Punkten einer Verwirklichung der Schinkel'schen Ideen genähert. Vergl. O. March, „Das Städt. Spiel- und Festhaus zu Worms". Berlin 1890 bei Ernst u. Korn.

**) „Das Prinzregenten-Theater in München", Denkschrift, herausgegeben v. Prof. M. Littmann, München 1901. Verlag L. Werner. — Wertvolle Vorschläge gibt unter Bezugnahme auf das antike Theater und Oberammergau auch der Aufsatz von Albert Hofmann: „Wie kann das moderne Theater wieder ein Volkstheater werden?" — Deutsche Bauzeitung 1904, No. 100, 101.

zu bekehren beginnt, nicht zum wenigsten deshalb, weil das Amphitheater gegen die Gefahren einer Panik die denkbar größte Sicherheit gewährt.

Dennoch bedarf auch die amphitheatralische Anordnung der nicht weniger als 60 cm breiten Sitze noch der Verbesserung. Vor allem bedarf sie der Erweiterung. Da unser Klima es verbietet, unter freiem Himmel uns zu versammeln, und da wir also nicht in die Abdachung eines Berges Sitzreihen in beliebiger Folge hineinhauen können, so müssen wir, wenn wir mehr als etwa 1500 Personen bequem beherbergen wollen, ein zweites und drittes Amphitheater einrichten, welche mit ihren vordersten Reihen derart über den hintersten Sitzreihen des ersten bezw. zweiten Amphitheaters anzuordnen sind, daß diese in eine Art von Laubenumgang zu liegen kommen als bevorzugteste Plätze der Ehrengäste. Dadurch werden wir in den Stand gesetzt, eine weit größere Menge unter einem nicht allzu gedehnten Kuppeldache unterzubringen, ohne irgend ihre Stimmung zu beeinträchtigen. Allerdings ist dann von dem Architekten die schwierige, aber doch wohl nicht unüberwindliche Aufgabe zu lösen, dieses Doppel-Amphitheater durchaus und in jedem Betrachte als Einheit erscheinen

zu lassen. Der Laubenumgang in der Höhe des zweiten Amphitheaters nimmt in seiner Mitte die Orgel auf. Jeder Schmuck, der nicht unmittelbarer Ausdruck der tatsächlichen Konstruktion ist, wird vermieden. Zum konstruktiven Wesen gehört aber auch die Rücksicht auf die Akustik. Schon Schinkel verlangte, daß der Schall „nirgendwo eine glatte Fläche findet", damit er nicht „sich fortpflanzend an Stellen wirken könnte, wo er nicht soll". Die Lichtquellen für die nach Schluß der Vorstellung und an trüben Tagen notwendige künstliche Beleuchtung bilden in metallener Montierung den Zierat der Decke.

Ist nun die Vorstellung zu Ende, so stürzen wir nicht als abgerackerte Kunstopfer fort, um uns in irgend einem überfüllten Restaurant über flegelhafte Kellner und zähen Kalbsbraten zu ärgern, sondern wir strömen alle wieder zurück in die Vorhallen, um dort mit denen, die uns durch ihre Schönheit und ihr Spiel erquickt haben, fröhlich zusammen zu sein.

IV. DIE BÜHNE.

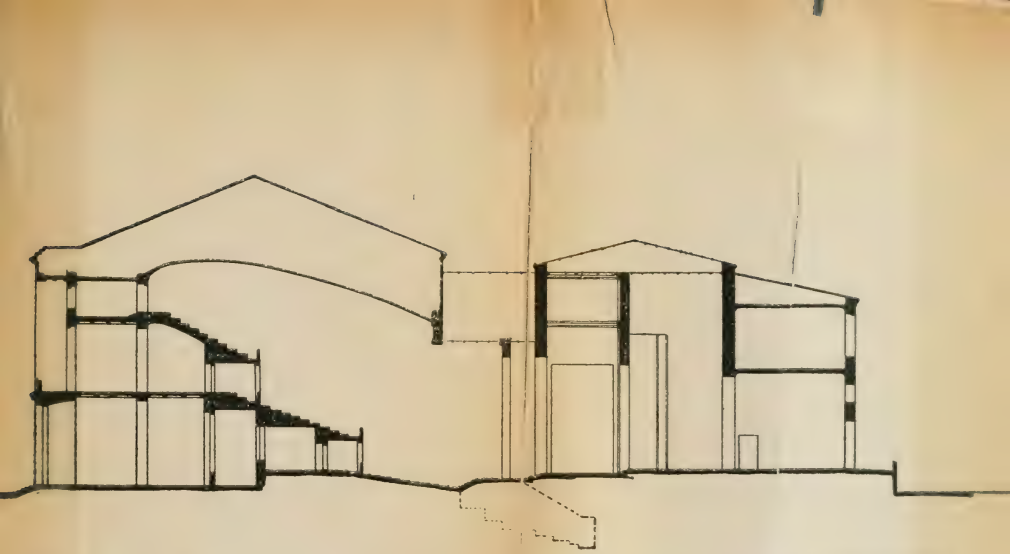
Nur wenig von der vordersten Sitzreihe entfernt steigt eine breite, zwiefach geteilte Treppe hinauf zu dem in mächtiger Abrundung in das Zuschauerhaus vorspringende

Proszenium — denn wir bestehen ja auf der Einheit der Festgemeinde, der Gebenden und Empfangenden. Die gesamte Bühnenanlage ist von geringer Tiefe im Verhältnis zu ihrer Breite (6 : 10 etwa). Wir wollen keinen Guckkasten, kein Panorama, sondern eine Raumausbildung, welche bewegten, menschlichen Körpern möglichst günstig ist, sie zu einer rhythmischen Einheit zusammenfaßt und zugleich die Bewegung der Schallwellen nach dem Zuhörer zu begünstigt. Nicht das perspektivische, tiefe Gemälde, sondern das flache Relief ist also maßgebend. — Durch niedrige Stufen schaffen wir drei Pläne: eine Vorderbühne (Proszenium), eine Mittelbühne, eine Hinterbühne.

Die Vorderbühne ist der eigentliche Schauplatz. Sie springt weit vor über die Bogenumrahmung hinaus, in welcher der Vorhang auf- und niedergeht, und empfängt ihr Licht von oben durch eine zwischen Kuppel und Bühnendach verankerte Glasdecke. Man ist imstande, den Lichteinfall durch Vorhänge und andere Abblendungen nach Bedarf zu regulieren. Bei der Orientierung des Hauses ist von vornherein darauf zu achten, daß die Bühne Oberlicht von vorn erhält. Die uneinsichtige Aufstellung elektrischer Beleuchtungskörper ist

jedoch für alle Fälle vorzusehen, doch so, daß diese ihr Licht genau mit dem Einfall der natürlichen Beleuchtung auf die Szene senden. Uebrigens hatte schon Schinkel Oberlicht für die Bühne vorgeschlagen, und auch in Bayreuth hatte man diese Art der Belichtung in Betracht gezogen, jedoch, wie Wolzogen berichtet, damals mit Gas nicht durchzuführen gewußt. — Schinkel empfand auch schon, daß die durch Rücksichten auf Feuersgefahr und technischen Betrieb eingeführte äußerliche Scheidung zwischen Bühne und Zuschauerraum dadurch wieder aufzuheben sei, daß das Proszenium, daß die eigentliche Stätte des Spieles, weit hinaus, weit in das Zuschauerhaus hinein vorgeschoben werde. — Die Vorderbühne wird rückwärts abgeschlossen durch eine doppelte Pfeilerstellung, die einen flachen Bogen trägt. Von Pfeilerstellung und Bogenausbildung umrahmt bleibt hinten eine weite Oeffnung, welche für gewöhnlich durch ein einfarbiges Stück Stoff oder einen Teppich verhangen wird.

Es liegt nahe, diesen Teppich gelegentlich nach Art der Gobelins ornamental auszuzieren und durch die Art und Weise, wie diese Auszierung erfolgt, den Schauplatz zu kennzeichnen. In der Königshalle wird ein anderer Gobelin aufzuhängen sein, als



Prof. M. Littmann-München

Schematischer Querschnitt eines Schauspielhauses nach den Vorschlägen von Georg Fuchs

Der Zuschauerraum ist gedacht als doppeltes Amphitheater. Die Bühne empfängt Tageslicht von oben durch die mit punktierten Linien angedeuteten Glasdächer. Die Bühne ist durch Stufen geteilt in Vorderbühne (Proszenium), Mittelbühne, Hinterbühne. Letztere ist abgeschlossen durch eine feststehende Wand, welche als Träger des Prospektgemäldes gedacht ist. Zwischen Vorderbühne und Mittelbühne, sowie zwischen Mittelbühne und Hinterbühne sind weite Öffnungen vorgesehen, welche durch Vorhänge verschlossen werden können.

im bürgerlichen Gemache, und die Symbolik der Bildweberei ist unerschöpflich, wenn es gilt, die Einbildungskraft der Zuschauer bis zur Vorstellung üppiger Gärten, karger Meeresgestade, düstrer Wälder und weithin gebreiteter Auen zu erregen. Was dann noch etwa fehlen mag zur genauen Bestimmung des Raumes als Schauplatz der zu spielenden Szene, das wird erbracht durch die Gestaltung und Anordnung der im Spiele selbst benötigten Möbel und Geräte, die sämtlich in bedeutungsvoller Form und echtem Material zu erstellen sind. Auch hierbei hat der Takt des Künstlers jede Fesselung der schöpferischen Einbildungskraft im Zuschauer zu vermeiden, jeden Versuch, ihm Erinnerungsbilder aus der „Wirklicheit" aufzuzwingen; dagegen soll er ihm die Szene mit den Handelnden als ein in sich abgeschlossenes, rhythmisch und koloristisch in sich beruhendes und abgerundetes G a n z e s darstellen. — Zum Zweck der Zusammenfassung bietet sich die F a r b e als das ausdrucksvollste Mittel dar. Die Farbenskala wird sich jeweils aus der „Stimmung" des Stückes oder des Aufzuges ergeben; deren Basis (dominierender Farbwert) zumeist in dem Grundtone des Bodenbelages zu bringen sein.

Die seitlichen Pfeilerbündel können

unter Umständen ebenfalls zur stilistischen Kennzeichnung und formalen Ausbildung des Schauplatzes mit herangezogen werden, indem zwischen ihren Pfeilern Sessel und Gestühle aufgestellt werden, oder auch Kandelaber, oder, wenn die Szene im Freien zu denken ist, Reihen schlankstämmiger Bäumchen oder dichte Arrangements von lebenden Pflanzen. Niemand hindert uns, Laubgewinde, Banner und Kränze dort zu befestigen, die Säulen mit Guirlanden zu umschlingen, oder strenge Bildsäulen aus Erz und Marmor in den Nischen aufzustellen und andere schöne Dinge mehr, die uns sagen, wo wir sind, ohne uns die Möglichkeit, dieses „wo" uns bis zur Vollkommenheit vorzustellen, irgend zu verkürzen. Wie Peter Behrens sagt: „Was Dichtermacht in höhere Sphären rückt, das sollen wir nicht durch nahe Mittel unterstützen wollen." *)

Daß die Bühne nach rückwärts eine Tiefengliederung erfährt durch Mittel- und Hinterbühne, geschieht nicht in der Absicht, der szenischen Erscheinungs-

*) Peter Behrens, „Feste des Lebens und der Kunst", Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols. Jena, Eug. Diederichs 1900. — Vgl. hierzu desselben Verf. Ausführungen über szenische Gestaltung in No. 4 der Zeitschrift „Die Rheinlande", Düsseldorf 1901.

welt eine perspektivische „Tiefe“ oder die naturalistische Illusionswirkung der Ferne zu sichern, sondern lediglich aus Rücksichten auf den praktischen Betrieb. Da uns alles auf das Drama ankommt, so wollen wir den Dichter nicht beschränkt wissen. Er soll freie Hand haben in der Bewegung von Gruppen, Zügen, Maßen. Hierfür ist Raum vorzusehen; doch so, daß die räumliche Erweiterung je nach Bedarf erfolgen kann. Aus diesem Grunde ist der Bühnenraum gleichsam wie der Bauch eines Schiffes in drei Schotten abgeteilt, von denen die beiden hinteren nur dann benutzt werden, wenn große Aufzüge und Volksmassen zu bewegen sind, oder wenn, wie bei den Dichtungen Shakespeares, ein oftmaliger und schneller Wechsel des Ortes stattfindet, so daß es zuweilen erwünscht sein muß, abwechselnd bald auf dem vorderen, bald auf dem hinteren Abschnitt der Bühne auftreten zu lassen, ein Prinzip, das ja schon die Münchener „Shakespeare-Bühne“ erfolgreich angewendet hat. Dann aber ist es noch von hohem Werte, daß der Leiter der Aufführung bei großen Massenszenen es in der Hand hat, die Niveauunterschiede zwischen den drei Bühnenteilen zur Gliederung, Uebersichtlichkeit und ausdrucksvolleren Gestaltung

der Gruppen, zur Betonung der Gegensätze, zu Steigerungen in den Auftrittsfolgen künstlerisch auszunützen. Immer wird er sich dabei aber gegenwärtig halten, daß er nicht nach einer perspektivischen Tiefenillusion im Sinne des Gemäldes zu streben hat — weil er diese doch nicht künstlerisch einwandfrei erreichen kann — sondern nach einer mehr reliefartigen Erfüllung des Raumes mit bewegten Figuren. Wenn es erlaubt ist, Werke der bildenden Kunst als Vorbilder in Betracht zu ziehen, so ist etwa an die unperspektivische, dabei aber dennoch rhythmische und organische Anordnung der Figuren auf den Reliefs der Alten und auf den Tafeln der frühen ravennatischen Mosaizisten zu denken, dann auch an diejenigen der großen Trecentisten von Siena und Florenz, der altniederländischen, altfranzösischen und altdeutschen Meister des gotischen Zeitalters, deren Erhabenheit zu erfassen ja gerade uns Heutigen vorbehalten blieb.*) Nur ist freilich niemals ein Bild auf die Bühne zu „übertragen", da der Stil der Bühne ein Stil der Bewegung ist.

Die Mittelbühne ist beträchtlich schmäler als die Vorderbühne und von der Hinterbühne in ähnlicher Weise ge-

*) Reiche Anregungen bieten auch die englischen Praerafaëliten (Rossetti, Burne-Jones, Ricketts).

schieden wie die Vorderbühne von der Mittelbühne.

Die Hinterbühne ihrerseits ist wieder schmäler als die Mittelbühne, und die feste Wand, welche sie rückwärts begrenzt, bietet die einzige Fläche, an der die Kunst des Malers eingreifen kann in die szenische Gestaltung. Die Prospekt-Leinwände werden in seitlich unmittelbar anschließenden Magazinen aufbewahrt und von da auf Laufkatzen auf die Hinterbühne gezogen.

Ueber den Stil der Prospektmalerei selbst kann in diesem Abrisse nur Grundsätzliches in Kürze angemerkt werden. Vorläufig sei festgestellt, daß auch hier jederWunsch nach einer naturalistischen Illusions- und Tiefenwirkung ausgeschlossen bleibt. Etwas künstlerisch Vollgiltiges kann hier nur durch eine strenge, architektonische Flächenbehandlung geboten werden. Man mag, um wieder auf die Tafelmalerei zu exemplifizieren, daran denken, wie Puvis de Chavanne die Landschaft und die Architektur behandelt, wie Feuerbach die blaue Weite des Meeres als architektonisches Glied in seine Medeen- und Iphigenienbilder hineinbaut, wie Marées Bäume und Säulen als lebhafte Vertikalen gegen die Horizontalen der Boden- und Wolkenflächen richtet,

wie Tiepolo durch prunkvoll schmückende Ausbildung andeutender Architektur- und Landschaftselemente reiche Umgebungen um seine Figurengruppen zaubert, oder an die Ausblicke auf Ströme, Städte und Auen, wie sie die van Eycks in den Hintergründen ihrer angebeteten Tafeln auftaten, oder an die unperspektivischen Bildabschlüsse der großen Meister, die man heute nur noch mit Verlegenheit als die „Primitiven" bezeichnet. Die jüngste Entwickelungsrichtung der Malerei, die so sehr das Flächenprinzip hervorkehrt, gibt alle Hoffnung, daß sich auch die Talente zur Bewältigung der Aufgabe einstellen werden. Est ist längst erwiesen, daß vornehmlich die Münchener Malerei von einem dekorativen Zuge beherrscht wird, ja, man macht ihren führenden Meistern oft den Vorwurf, sie seien zu „theatralisch". Vielleicht, nein, sicherlich wird sich dieser Tadel in hohes Lob verwandeln, wenn unsere Münchener mit ihren wundervollen dekorativen Temperamente endlich auf der neuen Schaubühne das Wirkungsfeld finden, auf dem sie alle Register ziehen können. Viele von ihnen werden erst dort „in ihrem Elemente sein."

Man wende nicht ein: die Zulassung der Malerei widerspreche dem Grundsatze, daß zur Ausbildung der Szene

nur echtes Material zulässsig sei. Echtes Material ist auch die Malerei, wenn sie wirklich als echte Malerei im Sinne der großen Meister auftritt. Auch die konventionellen Theater verwenden ja die Malerei und zwar mitunter mit staunenswertem Geschick. Jedoch sie verwenden sie nicht nach der der Malerei innewohnenden Gesetzmäßigkeit, sondern um eine Täuschung hervorzurufen. Die Fläche, das Grundprinzip des malerischen Schaffens, soll ja gerade aufgehoben und dafür die dreidimensionale Wirklichkeit vorgespiegelt werden. Ein größerer Hohn auf alle Grundbegriffe von Bild und bildmäßiger Wirkung kann gar nicht ausgedacht werden.*) — Wir werden die Malerei als echte Kunst der zeichnerisch und koloristisch belebten Fläche wieder auf der Bühne zu Ehren bringen müssen. Ihr wird sogar bei Charakterisierung der Schauplätze oft die Hauptaufgabe zufallen, indem sie in monumental vereinfachter Weise den Hintergrund ab-

*) Einen Vermittelungsvorschlag, der auf eine stilistisch-ornamentale Behandlung der konventionellen Kulissenbühne hinzielt, gab Hermann Bahr („Neue Rundschau" 1905, S. 157). Hierbei wird auf die Versuche von Roller und Kolo Moser in Wien hingewiesen. Aber es scheint, daß Bahr selbst von diesen Kompromissen nicht voll befriedigt wird.

schließt, wirklich flächenmäßig abschließt: ganz Architektur und doch ganz Fläche! —

Seitenwände sind überflüssig. Wie unsere Grundrisse zeigen, können die Pfeiler, welche das Bühnendach tragen und die Bühnenebenen voneinander trennen, so vorgeschoben werden, daß die seitlichen Zugänge vom Zuschauerraum aus uneinsichtig werden. Braucht man zwischen den Pfeilern eine Füllung, so erfolgt diese, wie bereits angedeutet, durch lebende Pflanzen, Laubgewinde, Banner, Kandelaber, Statuen, je nach dem Bedarf des Stückes. In diesem kulissenartigen Vorschieben von drei Pfeilerpaaren wird das in der Kulissenbühne, wenn auch in arger Entartung, steckende berechtigte Element architektonischer Raumbildung wieder zur Geltung gebracht — und zwar in echtem Material als echte Baukunst. Zugleich wird durch den Wegfall von Seitenwänden der Tiefenwirkung entgegengearbeitet und die angestrebte Reliefwirkung verstärkt.

Eine Begrenzung des Schauplatzes von oben ist gleichfalls überflüssig, denn diese wird bewirkt durch die Bogenumrahmung der Bühne selbst, in welche die malerische Ausbildung mit architektonischer Folgerichtigkeit hineinzukomponieren ist.

Einen Schnürboden braucht man also nicht. Damit wird der ganze, ungeheuerliche Oberbau der konventionellen Bühnenhäuser überflüssig, denn auch der von den Behörden geforderte eiserne Vorhang kann seitlich bewegt werden. Ebenso wird die komplizierte Unterbühne mit ihren Hebewerken entbehrlich. Souffleure werden in den schmalen Rampen untergebracht, welche die breite Treppe vor dem Proszenium durchschneiden. Geister erscheinen anständiger ohne Versenkung — denn wenn irgend jemand, so wohnen gerade s i e nicht in den Gräbern. Durch den Fortfall des Schnürbodens und der Unterbühne ergibt sich jedoch nicht allein eine große Ersparnis an den Baukosten, sondern vor allem auch die Möglichkeit, die Schallwirkung nach dem Zuschauerraume beträchtlich zu verstärken. Die Glasdecke über dem Bühnengebäude kommt nämlich so niedrig zu stehen, daß der Schall nicht nach oben zerflattert. Es ist lediglich darauf zu achten, daß der Ansatz der Decke an die Bühnenwandungen von den Sitzreihen aus nicht eingesehen werden kann. Ferner sind, auf beiden Seiten, an die Rückwand der Hinterbühne anschließend, feste Wände in einer mäßigen Kurve so zu stellen, daß auch sie den Schall nach vorne drängen und zugleich als Reso-

nanzboden dienen; endlich fehlen Kulissen, Soffitten und alles andere Lappen- und Lumpenzeug, das bei den konventionellen Bühnen den Schall zu verschlucken pflegt. Auf dieser Bühne werden unsere Dichter zum erstenmal ganz verstanden werden.*)

Zwischen der Rückwand der Hinterbühne und den Garderoben bleibt ein leerer Raum, geeignet, um dort Aufzüge vorzubereiten.

Bei grellem Sonnenschein sind störende Schlagschatten zu befürchten. Man wird ihnen durch geeignete Abblendungsvorrichtungen an der Glasdecke zu begegnen haben.

---

*) Im Grunde handelt es sich darum, die einzig möglichen Prinzipien auf der Schaubühne wieder durchzusetzen, die schon das antike Theater in seiner Kultur vollendet dargestellt hat. Hierüber sagt Moritz in seinem Vortrage ganz richtig: „Wird bei dem modernen Bühnenbild die Vortäuschung einer Wirklichkeit erstrebt, so kann die antike Bühne nur eine Andeutung der darzustellenden Örtlichkeit gegeben haben. Das moderne Bühnenbild erreicht diese Täuschung, nach dem Prinzip des Guckkastens, durch eine in der Tiefe entwickelte, mäßig breite Szene. Im vollen Gegensatz hierzu war das antike Bühnenbild in großer Breite bei ganz geringer Tiefe gestaltet und in der Hauptsache auf einen gemalten Hintergrund angewiesen. — Naturgemäß war hierbei jede perspektivische Täuschung ausgeschlossen, die Phantasie der Zuschauer vielmehr zu lebhafter Mitbetätigung aufgefordert. — Die Griechen waren sich bewußt, daß es unmöglich ist, neben der Wirkung des Dichterwortes, dem die Musik an passen-

An dunklen Tagen wird die elektrische Beleuchtung von oben einzuschalten sein.

Das ärgerliche Klingelzeichen sei ein für allemal verpönt, nicht minder bildliche Darstellungen auf dem Vorhange, die, indem sie in eine Szene blicken lassen, dem Zwecke der Verhüllung sinnlos widersprechen. Ein Tuch soll herniederwallen, nur mit ungewissen Ornamenten verziert, wie sie im Gewebe selbst zu erwirken sind. Hierdurch wird statt der Zerstreuung, die ein vielgestaltiges Bild hervorruft, eine erwartungsvolle Ruhe bewirkt. Ueberdies

---

der Stelle eingefügt war, auch dem Zuschauer noch für ein vollentwickeltes Bühnenbild die erforderliche Aufnahmefähigkeit zu erhalten. — Es ist kaum zu begreifen, daß dieser so einfache und selbstverständliche Grundsatz in unserer Bühnenkunst ganz in Vergessenheit geraten ist. — Wäre es doch möglich, zu der klaren Einfachheit des antiken Bühnenbildes zurückzukehren!" So spricht der Architekt Moritz in dem bereits angeführten Vortrage. Wir fügen hinzu: nicht zurückkehren, sondern fortschreiten wollen wir wieder zur wahren, echten Kunst der Schaubühne. — Daß die von den Alten bereits innegehaltene, von uns mit modernen Mitteln neu angestrebte Gestalt des Theaters auch was das Hören und Sehen betrifft unendlich vorteilhafter war, das beweisen, wie Moritz gleichfalls richtig hervorhebt, die Aufführungen in den noch erhaltenen antiken Theatern Südfrankreichs, wo viele Tausende von Zuhörern jede Silbe verstanden haben. Es ist begreiflich, daß die praktischen Amerikaner den antiken Theaterbau aufzunehmen beginnen, z. B. in Berkley in Californien.

hebt sich alsdann die eröffnete Szene stärker hervor. Der Vorhang wird nach links und rechts aufgerafft und bleibt in dieser Raffung stehen als sichtbar abgrenzender Rahmen, der an ein festliches Gezelt, an die Wesenheit des Spieles erinnert und der die Meinung verdrängt, als ob die inzwischen zu schauenden Vorgänge unter gleichen Gesetzen und Rhythmen, wie die der sogenannten „Wirklichkeit" vor sich gingen.

Man wende nicht ein, diese Betonung der Unwirklichkeit widerstreite der von uns so stark betonten Einheit von Zuschauern und Spielenden, indem jene gewissermaßen durchaus in der „Wirklichkeit" beharrten, diese aber etwas anderes darstellten, als sie in „Wirklichkeit" seien. In Wahrheit ist aber doch der höchste und letzte Endzweck der ganzen Zusammenkunft der, in eine höhere, — „über-wirkliche" Bewußtseinsform einzutreten. Die Rhythmik der gesamten Bauanlage ist also bedingt durch das Streben nach der Stelle hin, wo diese höhere Bewußtseinsform entsteht, empfangen wird, und von wo sie, im Gegenspiele, zurückwogt, um alle allzugleich zu erfassen und zu tragen:

„In der Menge verhallen die Wellen der Handlung, aus dem angespannten Willen der Menge scheinen neue Wogen heran-

zurollen. — Selbst äußere Dinge, die die Berührung zwischen Publikum und Bühne enger machen, erhöhen diese Wesenswirkung des Dramas. — Chöre*) und Prologe erinnern fortwährend daran, daß wir nicht die unbeteiligten Zuschauer eines in sich abgeschlossenen Bühnengeschehens sind, sondern an einem außerordentlichen Ereignis unmittelbar Teilnehmende."**)

V. DIE SCHAUSPIELER.

Selten sind köstliche Gaben mit größerem Mißverständnisse vergeudet worden, als in unseren Tagen die der Künstler der Bühne! Nicht einmal die kärglichen Ansätze zu einer stilistischen Erhebung ihrer Kunst, welche unter den Augen Goethes errungen und, wenn auch vergröbert, überliefert worden waren, wollte man ihnen lassen. Heute soll unseren Schauspielern der letzte kümmerliche Rest kunstvollen Vortrages, bedeutsamer Geberde, jede

*) Den Chor, doch nicht im antiken Sinne, auf der neuen Schaubühne einzuführen, wurde versucht in der Tragödie „Hyperion", erschienen 1905 bei Georg Müller in München und Leipzig, in einem Bande mit der gleichfalls unter der Vorstellung neuer Bühnenformen entstandenen Tragödie „Manfred".

**) Wilh. von Scholz, „Gedanken zum Drama". München u. Leipzig bei Georg Müller 1905.

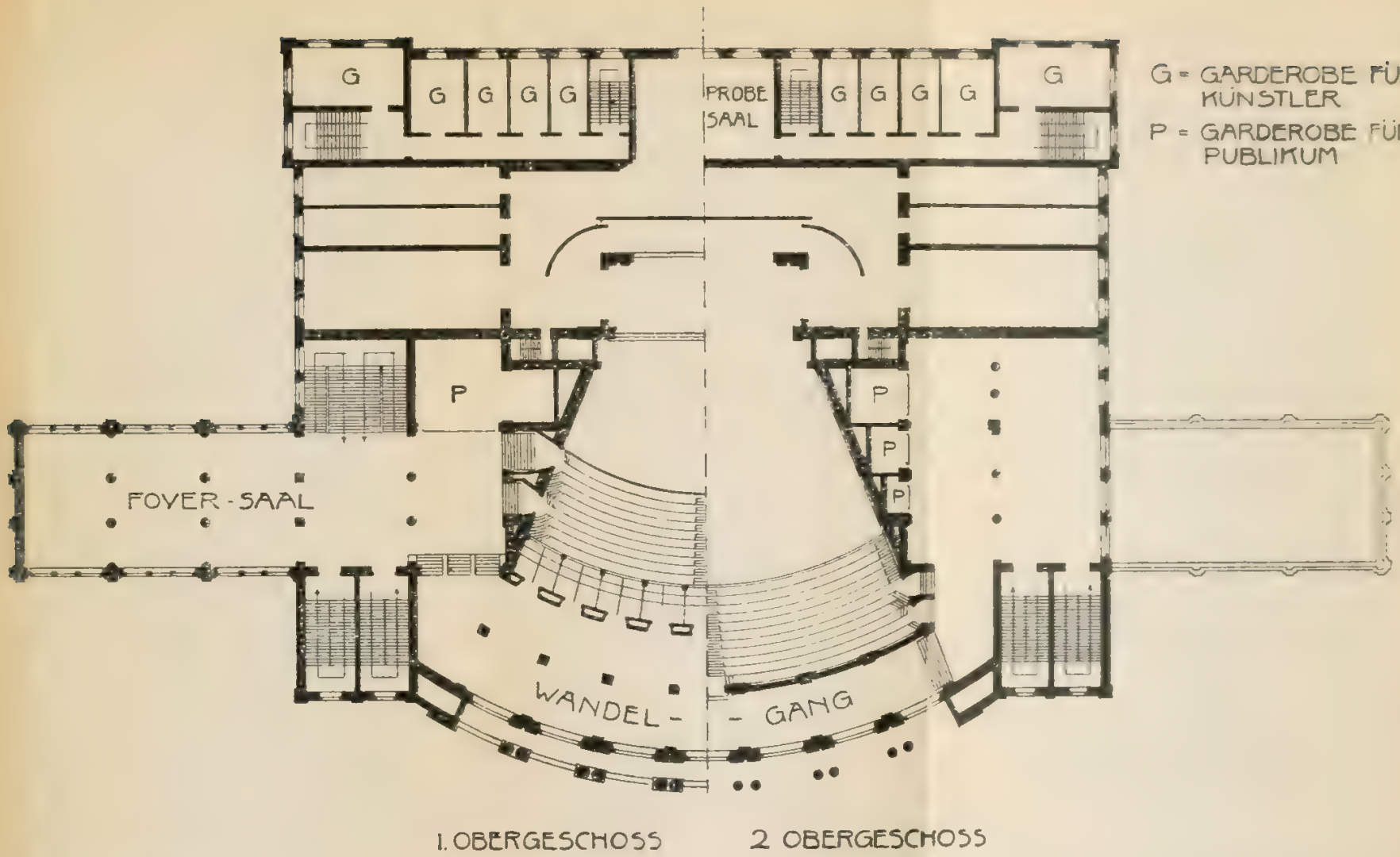
Freude an dem sinnlichsten, natürlichsten Wesen ihrer erhabenen Kunst gewaltsam ausgetrieben werden, damit sie nur noch das Schwatzen und Gehaben des „Alltages" nachzuahmen vermögen gleich den Affen. Es wird nicht allzulange währen, so findet sich kein Schauspieler mehr, der den deutschen dramatischen Vers noch vollkommen bühnengemäß sprechen kann. Wir wollen absehen von der gewöhnlichen Possenreißerei und Unterhaltungsvorstellung; wir wollen uns nur an jene Stücke von literarischem Range halten, die über dem Durchschnitte stehen. Sie verlangen vom Schauspieler, daß er rauchen, spucken, husten, schneuzen, schnupfen, rülpsen und röcheln kann, daß er ein abscheuliches Kauderwelsch aus Dialekten und abgeschliffenen Redewendungen im Munde führe, in Geberde, Tracht und Empfinden einem winzigen, flüchtigsten Stückchen Zufall und Heute dergestalt gleiche, daß auch die nüchterne, selbst-genügsame Verständigkeit sage: So ist es! — Wir wollen nichts anführen gegen die literarische Bedeutung solcher Stücke, aber wir wollen Einspruch erheben dagegen, daß sie die schöpferische Kunst des Schauspielers vernichten, die uns vonnöten ist für das festliche Drama, das im Anschluß an die

Tradition von Goethe her durch schöpferische Gestaltungskraft aus unserem Empfinden zu erlangen das Ziel unseres Schaffens ist. Es muß zum mindeten eine strenge Scheidung erreicht werden zwischen der dramatischen Kunst im eigentlichen, im „absoluten" Sinne und zwischen der literarischen Novellistik, Aestheten-Lyrik und Psychologie, die lediglich der wirkungsvolleren Publizität halber auf das Schaugerüste klettert. Hierüber im VII. Kapitel mehr.

Dauernd können die gebildeten Deutschen nicht vorgeben, Gefallen zu finden an der Nachahmung des Zufälligen. Alle anderen Künste erziehen sie: Musik, Malerei, Bau- und Zierkunst. Sie müssen sich über kurz oder lang ganz abwenden vom Schauspiele höherer Art, wenn dieses in der wirren Formlosigkeit beharrt. Sind doch den jüngeren Schauspielern jetzt schon die singenden Tänzerinnen und die Grotesken der Tingeltangel nicht selten überlegen in der Beherrschung des Körpers und aller sinnlichen Grundzüge ihrer Kunst, so daß die Maler und Kunstfreunde es oftmals vorziehen, ihr Auge in den Singspielhallen an wirklicher Kunst der Geberde und der Tracht zu ergötzen, anstatt in den Schauspielhäusern Aergernis zu nehmen an der ungestalteten, aufdringlichen Roheit, oder

traurig berührt zu werden von der falschen Verwendung und Demütigung herrlicher Talente.

Ihr Schauspieler seid gestellt an die äußerste Warte der Kunst. Indem ihr schaffet, gebt ihr aus dem Rahmen der Schaubühne das Werk wieder frei, gebt es wieder hinein in das Leben. Ihr seid es, die den Ring schließen, und in euch ist ein tieferer Wert und eine höhere Würde, als bisher angenommen wurde! — Diese begründen sich aus dem lebendigen Zwecke der festlichen Kunst. Indem ihr euer Fleisch und Blut, durchrieselt von den Rhythmen der poetischen Gestaltung, zur Vollendung erhebt, zum vollen Sinne des Menschlichen, durchbrecht ihr tausend geistige Ringe, die um die Kunstwerke gelegt sind, und tragt diese hinein unmittelbar in die Sinnlichkeit der Zuschauer. Sie lieben euch darum, und ob ihr gleich den teuflischen Richard spielet: sie lieben euch, denn auch in ihm hat unser Wesen sich vollendet, und wenn das Besondere in ihm auch Entsetzen einflößt, so enthüllt sich uns dahinter doch die Kraft und der Geist der Gattung siegreich und freudig: „Wohl tausend Herzen schwellen mir im Busen!“



Prof. M. Littmann-München

Grundriss-Skizze für ein Schauspielhaus mit dreifachem Amphitheater: erstes und zweites Obergeschoss.

Sie lieben euch, wenn ihr die geistige Kunst wieder in blühender Sinnlichkeit aufgehen lasset. Alles Bräutliche und Mütterliche in den Frauen, jede stolze Glut und Begierde nach Gewalt und Schöpfung im Manne, das Sinnlichste und Sehnsüchtigste eröffnet sich der Kunst und nimmt sie auf wie labenden, lösenden Wein des Lebens. Denn das, was die ewige Hoffnung aller Menschenkinder ist, das seid i h r ihnen nun im Fleische wandelnd nach dem Willen des Dichters: Erstlinge an Leib und Seele!

Darum seien euch auch die s i n n l i c h s t e n Kunstmittel die wichtigsten! — Wenn ihr das Wort des Dichters geistig und sprachlich ganz beherrscht, dann habt ihr erst die Vorarbeit getan: den Stoff ganz in euch aufgenommen. Nun schaffet i h r, schaffet euch selbst um zu der Gestalt, die der Dichter will, nicht indem ihr sie wieder zur einmaligen, zufälligen Person herabzieht, sondern indem ihr euch in ihre Allgemeinheit (Typik) und Schönheit emporhebt. Euer g a n z e r K ö r p e r ist vonnöten. Ihr seid im Irrtum, wenn ihr glaubt, das Gesicht sei das wichtigste Ausdrucksmittel. Wenn ihr annehmt, daß mit der Abnahme der bourgeoisen Barbarei auch die Fernröhren aus dem Hause der festlichen Kunst verschwinden müssen, so

werdet ihr euch nicht mehr abmühen um „charakteristische" Grimassen. Es ist zu beachten, daß die Ausdrucksmittel für einen großen Raum ausgiebig seien. Eine Qual wird dem Künstler aufgebürdet, wenn man ihn durch unkünstlerische Vorschriften an die eingeengten, nützlichen Bewegungen des Alltags kettet. Kann doch schon der Redner den Drang nach einer freieren Symbolik in den Geberden kaum bemeistern. Für den Schauspieler gar ist dieser Drang der Träger alles Schaffens. Erinnert euch, daß die Kunst des Schauspielers ihre Herkunft genommen hat vom Tanze. Die Ausdrucksmittel des Tanzes sind auch die natürlichen Mittel des Schauspielers, und sie unterscheiden sich von denen des Tanzes nur durch erweiterte Ausdrucksfähigkeit. Je näher dem rhythmisch gebundenen Spiele der Glieder im Tanze, um so Vollkommeneres wird der Schauspieler schaffen, wenn er auch niemals dabei ganz zum Tänzer werden soll. Es ist Pflicht des dramatischen Dichters ihm da vorzuarbeiten. Ein bewunderungswürdiges Vorbild gab uns hierfür Shakespeare in der Gestalt des Hamlet, den vollkommen zu spielen gleichbedeutend ist mit dem erschöpfenden Ausdrucke des Geistigen in sinnlichen Mitteln des Tanzes. Kein Wort von seinen

Munde, das nicht seine Wellen durch den ganzen Körper schlüge! Sehet ihn mit Ophelien, wie sie vorwarts und rückwärts treten, sich fliehen und sich haschen, sich nun zu fassen scheinen und bestürzt auseinander weichen; es ist fast ein Menuett!

Ophelia: Mein Prinz, wie geht es Euch seit so vielen Tagen?

Hamlet: Ich dank Euch untertänig: wohl.

So beginnt der ziere Tanz mit höfischer Verbeugung. — Darauf beruht das Geheimnis der „großen Rollen", des Hamlet, des Mephistopheles und aller jener Gestalten, die aus dem sinnlichen Wesen der Schauspielkunst heraus geschaffen sind: Aus dem Tanze!

Jedoch ist der Tanz an sich noch nicht die Schauspielkunst! Er ist nur die aus der Sinnlichkeit heraus treibende Kraft, die sich bereichert mit schöpferischen Werten aus der Phantasie, aus der bildlichen Vorstellungswelt und aus der Fülle des geistigen Lebens. Wir haben es zum Glück nicht nötig, über die stilistischen Beziehungen zwischen Tanz und darstellerischer Kunst uns in trockenen Theorien zu ergehen.

Die Magdelaine hat es uns offenbart, welche geheimnisvolle Macht und Befehlserteilung ausgehen muß von der rhythmi-

schen Sprachgewalt des Dichters, damit sein Wille aufstehe und wandle unter uns; sie hat es uns offenbart, welche bildenden Kräfte schlummern in Fleisch und Blut, und daß es möglich ist, sie in Einzelnen zu erwecken — denn in Wahrheit wurde Magdeleine nicht „eingeschläfert", sondern vielmehr erst in Wahrheit wachend, als der Rausch der Rythmen mit magischer Gewalt sie überkam.

Um nun aber darstellende Kräfte in diesem Sinne zu erziehen, müssen wir kultivierte Menschen von tadellosem Wuchse lehren, ihren Körper als Ausdrucksmittel rhythmischer, künstlerischer Intentionen zu gebrauchen.

Die Schaubühne der Zukunft wird für die körperliche Entwickelung und Verfeinerung der Rasse von ungeheurer Bedeutung sein, von ähnlicher Bedeutung, wie sie andere Sports für die angelsächsische Rasse haben. Um Darsteller zu erziehen, welche unseren unermeßlich gesteigerten Anforderungen an Ausdrucksfähigkeit genügen, wird es nötig sein, die bei allen jungen Menschen lebendige Neigung zum Sport, ganz besonders zum Theaterspielen zu organisieren. Wie überall, so wird auch hier der sportsmäßig ausgeübte Dilettantismus die Vorschule sein, aus welcher der schöpferisch begabte aufsteigt zur Meister-

schaft, aus welcher der nicht spezifisch in dieser Richtung beanlagte die Kennerschaft erwirbt, die Fähigkeit, die Meister und ihr Spiel zu verstehen, zu genießen.

Auch d a s ist nichts Neues! Auch das ist keine ästhetische Schwärmerei! Diese sportsmäßige Ausübung mimischer Kunst hat es auch in unserer a l t e n Kultur schon gegeben. Zur Zeit der Misterien und der Fasnachtsspiele war sie fast allgemein üblich, und Reste davon haben sich in unseren Gebirgsdörfern samt den Passionsspielen bis heute erhalten. Sie wurde mit großer Klugheit gepflegt und ausgenützt von den Jesuiten und hat glänzende Resultate geliefert in der Erziehung unseres Adels. Sie blühte noch in der Jugendzeit Goethes, und ihre Pflege am Hofe zu Weimar hat uns die herrlichsten Meisterschöpfungen dramatischer Poesie bescheert, die wir überhaupt bis jetzt besitzen: die „Iphigenie", den „Tasso", die „Natürliche Tochter", den „Faust". — Wir knüpfen auch hier nur an die alte Tradition wieder an — und wenn diese Kunstübung in früheren Zeiten zum Gemeinbesitze unseres Volkstumes werden konnte, so ist kein Grund abzusehen, warum das in Zukunft nicht auch der Fall sein soll.

Und darauf muß unser ganzes Bestreben

gerichtet sein. Diese Kunst ist mit dem Volke, oder sie ist überhaupt nicht.*) Es wäre einfach lächerlich, in unserer demokratischen Zeit nur an die Bedürfnisse einseitiger Aestheten zu denken. Wer unser Volkstum wirklich kennt, der weiß, welch eine Unsumme rassiger Schönheit noch unentfaltet in ihm schlummert und wie lebhaft der Trieb ist, diese Kraft zu nützen! Schaffen wir Gelegenheit zur Ausbildung!

Die jungen Damen und Herren werden bei der Schaubühne der Zukunft alles bereit finden, was dazu tauglich und nötig ist, den

*) Daß das „Volk" in der Tat „mitgeht", wenn ihm das Drama in stilistischer Form geboten wird, das haben nicht nur die Oberammergauer Passionsspiele, sondern auch die Krippenspiele bewiesen, welche Münchener Künstler in Dachau neu belebt und mit einfachsten Mitteln durchaus im Sinne des hier vorgeschlagenen Stiles durchgeführt haben. Ganz unbestritten hat auch das festliche Spiel, mit welchem die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie im Jahre 1901 eröffnet wurde, auf die nach Tausenden zählende Masse der Festteilnehmer einen tiefen Eindruck hervorgerufen. Diese Festgemeinde näherte sich insofern etwas derjenigen, welche wir für die Schaubühne der Zukunft zu erwarten haben, als sie Fürsten und Arbeiter, Künstler und Handwerker, Vertreter der internationalen Kultur-Elite und ortseingesessenes Bürgertum umfaßte. — Die Szene war im Freien, arrangiert von Peter Behrens, die Dichtung von Georg Fuchs, die Musik von W. de Haan. Abgedruckt in dem Werke „Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie" (Verlag Alex. Koch, Darmstadt) S. 56ff.

Körper zu seiner äußerst erreichbaren Schönheit und Ausdrucksfähigkeit zu entwickeln. Aesthetisch gebildete Aerzte und Aerztinnen werden ihre körperliche Verfassung unausgesetzt kontrollieren und werden ihnen die erforderlichen Ratschläge für Diät, Trainage, Massage, Gymnastik, Haut- und Haarpflege usw. geben. Sie werden Anleitung erfahren im künstlerischen Tanz, von der Akrobatik bis zur Versinnlichung psychischer Vorstellungen, also zur eigentlichen Mimik. Sie werden aber keine griechischen Tänze lernen, sondern das Bewegungs- und Schönheitsprinzip unserer modernen deutschen Rasse soll durch sie Gestalt gewinnen. Bildhauer und Maler werden sie lehren, ihren Körper zu verstehen und so zu kleiden, daß seine Schönheit und Ausdrucksfähigkeit noch erhöht wird. Endlich wird man sie vertraut machen mit der Kunst rhythmischer Wortbildung. Jede höhere Tochter kann heute die verzwicktesten Lieder plärren, aber kaum einer unter 10 000 kann einen Vers sprechen, und unsere Berufsschauspieler am seltensten.

Aus diesen jungen Dilettanten, welche in ihrer Erholungsstunde sportsmäßig die mimische Kunst betreiben, werden sich dann ganz von selbst die Begabtesten als berufsmäßige Spezialkünstler herausentwickeln;

so wie im Reitsport Einzelne, die sogenannten Herrenreiter, anderen als Vorbild und Lehrer dienen.

Hier tritt eine Aufgabe der Volkserziehung auf den Plan, deren Bedeutung noch gar nicht abzusehen ist. All die schlechten, barbarischen Angewohnheiten, welche die leibliche und geistige Ausprägung unserer Rasse zu einem schönen, gesunden Typus behindern, werden durch die neue Schaubühne und durch den mit ihr verknüpften körperlichen Sport nachdrücklicher bekämpft, als durch alle Moralpauken, denn diese Kunstübung bringt eine Steigerung des Lebensgenusses, sie ist so außerordentlich amüsant, daß unsere beliebtesten National-Laster nicht mit ihr konkurrieren können.

Nur auf diese Weise können wir zu einer allgemeinen Kultur der körperlichen Haltung, der Gebärde, der Sprache gelangen, zu einer allgemeinen Konvention des „Auftretens", welche die unerläßliche Voraussetzung für das Verständnis und das Verlangen nach einer echten darstellerischen Kunst ist. Diese Erkenntnis wird uns nicht allein durch den Einblick in die Kultur der Griechen aufgeschlossen, sondern auch durch die der Japaner. — Die Kunst eines Kawakami und einer Sada Yacco,

die uns so wunderbar ergriff, ist undenkbar ohne die volkstümliche Konvention der Rasse in Dingen der körperlichen und sprachlichen Erziehung zur ausdrucksvollen Form. — Der japanische Schauspieler schreit nicht, tobt nicht, es wird kaum jemals laut gesprochen auf der Szene, es geschieht kaum etwas, was über den guten Ton der vornehmsten Gesellschaft hinausgeht, und dennoch erreicht die japanische Bühne dramatische Akzente von einer Intensität, von der wir gar keine Ahnung haben — rein durch stilistische Mittel. Was auch immer geschehen mag auf der Szene, sei es, daß uns das Walten des Schicksals im Tiefsten enthüllt wird, sei es das Furchtbarste, das uns im Innersten zerbricht, sei es tollste Ausgelassenheit und frechste Groteske: immer doch bleiben die Bindungen der Tanzrhythmik gewahrt, gerade so wie der japanische Künstler im Holzschnitt immer die Gesetzmäßigkeit der Fläche innehält.

Der japanische Statist sogar, der als Krieger auf die Bühne tritt, geht nie; er schreitet gewaltig; er ist immer zugleich auch der Dämon des Krieges.

Auch für die Tracht zeigen uns die Japaner den rechten Weg. Jedermann weiß von den kostbaren Farbenholzschnitten der großen japanischen Meister her, welch einen

reichen Stil der Bühnentracht die alte Kultur des Inselreichs im fernen Osten entwickelt hat. Man denke nur ja nicht, daß es uns versagt sei, dergleichen in unseren Verhältnissen gleichfalls erstehen zu lassen. Das trachtenschöpferische Element in unserer Rasse ist keineswegs abgestorben. Es macht sich sofort überall da geltend, wo die nivellierende Brutalität der internationalen Mode keinen Einfluß hat. Zu welch feinen neuen Trachtenformen haben nicht die mancherlei Sports Anregung gegeben! Es kommt auch hier nur auf den Entschluß an, mit dem Schlendrian zu brechen. Wir werden also die Darsteller weder in historische Maskeraden vermummen, noch auch werden wir sie in unseren Alltagskleidern zeigen. Wir werden sie so anziehen, wie wir uns selbst kleiden würden, wenn wir, nicht eingeengt von der Konvention, unserem kostümlichen Empfinden rücksichtslos folgen könnten. Eine höhere, typischere Gestaltung der modernen, von keiner Mode entstellten Tracht wird dort verwirklicht werden. An die Stelle der Willkür der Mode wird die Gesetzmäßigkeit eines S t i l e s treten. Alles das zu schaffen, haben wir die berufenen Künstler. Allgeyer bemerkt einmal, „daß F e u e r b a c h — bei seinen Frauen öfters, u n b e k ü m m e r t u m d a s

historische Kostüm, naiv und sorglos (?) die modische Kleidung seiner Zeit verwertete — so in ‚Francesca da Rimini', selbstverständlich aber in erster Linie in ungeschichtlichen Darstellungen".

Wer hier an gewisse Kostümexperimente moderner Künstler denkt, welche eine Zeitlang auf Ausstellungen zu sehen waren, der wird befürchten, wir kämen dabei nur zu einer nur um so schrankenloseren Willkür und am Ende gar ins Verrückte und Lächerliche. Diese Furcht ist grundlos. Die Künstler verhalten sich sofort anders, wenn es gilt, nicht leere Ausstellungsprodukte zu ersinnen, sondern Menschen aus Fleisch und Blut wirklich zu kleiden und in einen gegebenen Raum hineinzustellen. Die Bilder moderner Meister enthalten eine Fülle von Kostümschöpfungen, die so selbstverständlich, so ungezwungen und so organisch sind, daß die wenigsten Betrachter merken, es seien neue Formen. Man erinnere sich — um nur einige Beispiele zu nennen — an Schwind, Böcklin, Puvis, Watts, Beardsley, Lechter, Hodler und hundert andere. Wer denkt vor Feuerbachs „Konzert", vor seinen „Medeen" und „Iphigenien", vor seiner „Mandolinenspielerin" und „Römischen Mutter", vor seinem „Dante" daran, daß

diese Kostüme weder antik noch modern sind, sondern eine Fortführung und Vereinfachung unserer heutigen Gewandformen zu höherer Ausdrucksfülle! Für die groteske Komödie zeigen Karikaturisten wie Th. Th. Heine unendliche Möglichkeiten. Wenn also unsere Maler, wenigstens die ersten unter ihnen, sich noch erfüllt zeigen von trachtenschöpferischer Kraft, so wird sie auch sonst noch lebendig sein, nicht zum mindesten in den Frauen!

VI. REGIE.

Das Drama ist unaufhaltsame, rhythmische Bewegung. Alle Hilfsmittel zur dramatischen Gestaltung, die wir hier der übersichtlichen Darstellung halber einzeln und gleichsam als ruhende Erscheinungsformen betrachtet, sollten von rechtswegen nur unter der Gesetzmäßigkeit der rhythmischen Bewegung angeschaut werden. Vor allem die Kunst der szenischen Zusammenordnung, die Kunst des Regisseurs. Wenn wir zur Erläuterung unserer Absichten oftmals auf Werke der bildenden Kunst hinweisen, so geschieht das stets unter dem Vorbehalte, daß das dramatische Grundprinzip der Bewegung eine innere Ueber-

einstimmung unbedingt ausschließt. Es gibt keine „lebenden Bilder" auf der Szene. Und wenn wir auch sagen, daß Bilder, wie die „Huldigung" oder die „Werbung" von Maréés uns von der äußeren Erscheinung einer Szene im modern-stilistischen Sinne den vollsten Begriff geben, so bleiben wir uns dabei doch bewußt, daß ein unauflöslicher Wesensunterschied zwischen szenischer Bewegung und bildlicher Ruhe besteht.*) Deshalb kann man auch keine Szenen „abbilden".

Wie in der bildenden Kunst, so können uns auch hier die Japaner die fruchtbarsten Anregungen vermitteln. Ihre Bühne ist niemals aus dem echten dramatischen Stil herausgetreten, hat niemals vergessen, daß das Drama rhythmische Bewegung des Körpers im Raume ist, und hat in der künstlerischen Entfaltung einer typischen Akrobatik, Tanzkunst, Mimik, Trachtenkunst und Dekoration das Größte erreicht. Vor allem kann sie uns zum Muster dienen durch ihren rhythmischen Kolorismus. Der

*) Hieraus begründen sich die Einwände, welche gegen die, als Anregungen sonst durchaus verdienstlichen Versuche des englischen Malers E. Gordon Craig zu erheben sind. Vergl. „Kunst und Künstler III, 2. und die feinen Bemerkungen des Grafen Harry Keßler in dem Kataloge von Friedmann u. Weber. Berlin 1904.

japanische Regisseur folgt mit der Farbenkomposition der Gewänder und der Ausstattung der Szene ganz wundervoll dem psychischen Gange des Stückes. Wir haben z. B. eine Szene, in welcher ein Mann und und eine Frau sich anfangs ganz harmlos unterhalten. Plötzlich nimmt das Gespräch eine ernste, gefahrvolle Wendung. Im Nu wird der koloristische Akkord umgestimmt. War er erst etwas helles Grün mit Kirschblüte, so fallen nun plötzlich die Mäntel, eine Matte wird aufgerollt, einige Statisten treten in den Hintergrund, einige neue Geräte und Stoffe werden gebracht, und der Akkord ist mit einem Male blutrot mit schwarz geworden: unheimlich, grausig, unheimlicher und grausiger als alle maschinellen Theaterdonner und Sturmwinde sein können, die sich bei uns selbst in den naturalistischsten Stücken immer noch so verdächtig prompt im rechten Augenblicke einstellen. — Die Neutralität der Umgebung wird von den guten japanischen Theatern streng innegehalten. Die Umgebung stimmt zu dem Stück, zu den Gebärden, zu den Figuren und Gruppen und Trachten; sie ist für sich betrachtet auch „schön" in Linie, Form und Farbe, aber sie ist an sich ausdruckslos, ebenso wie die begleitende Musik ausdruckslos ist: eine rhythmische Monotonie,

an sich nichts, aber als Linie im bewegten Spektrum des Ganzen höchst wichtig, das Ganze erst komplettierend. Es kann nie nachdrücklich und nie oft genug gesagt werden, daß alles, außer dem Geschehnis, dem Drama, alles außer der körperlichen und sprachlichen Bewegung, nur M i t t e l z u m Z w e c k dieser Bewegung ist. Nichts von alledem darf an und für sich einen selbstständigen Ausdruck haben, sondern alles dient nur, um die Ausdrucksformen des Dramas selbst zu v e r s t ä r k e n. Das gilt so vom ganzen Hause im allgemeinen, wie von der Ausstattung der einzelnen Szene im besonderen.

Die Anwendung dieser stilistischen Grundsätze läßt sich wohl am überzeugendsten darlegen, durch einige kurze Bemerkungen über die Inszenierung bestimmter Stücke.

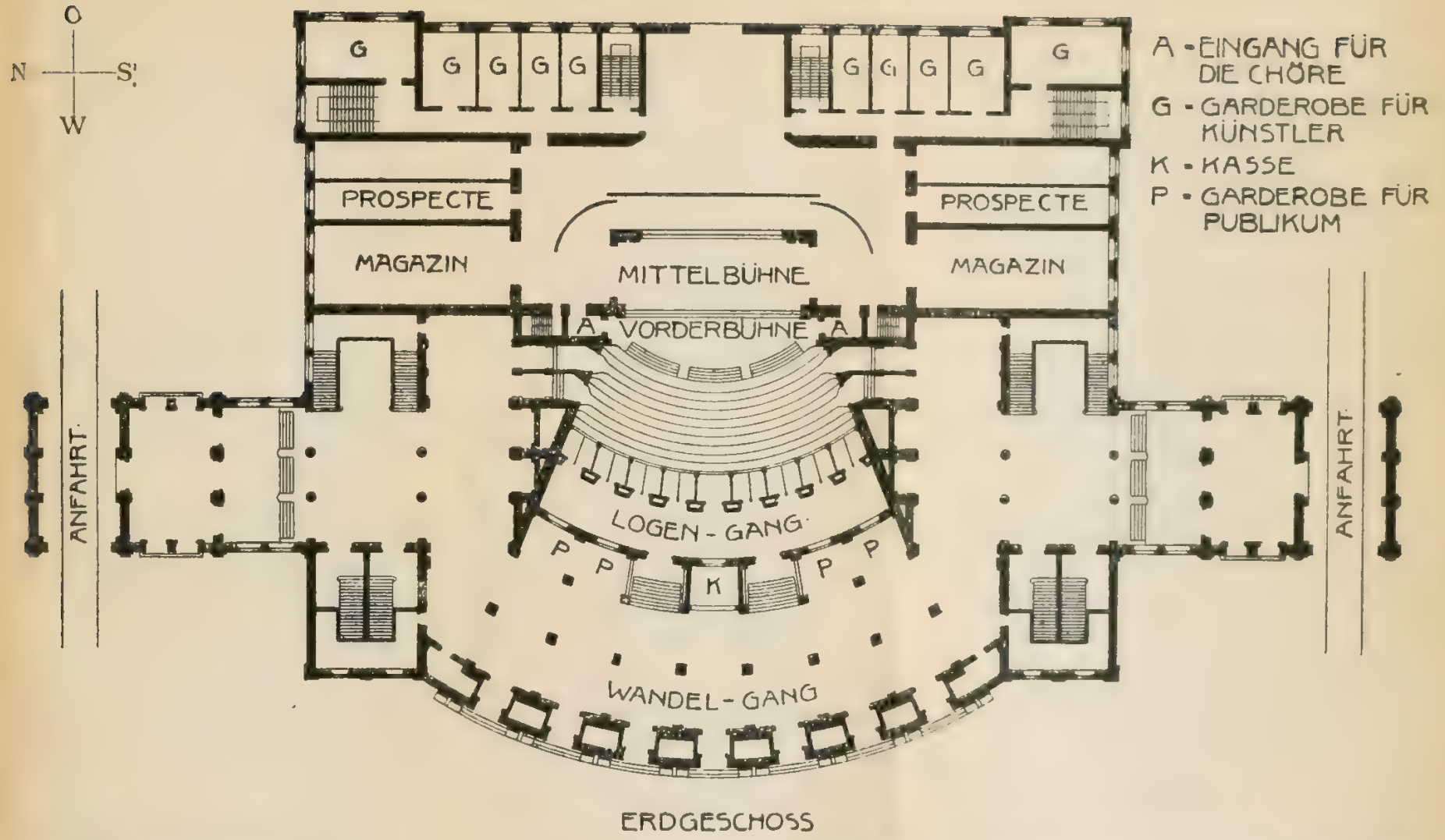
In einem der größten Werke Goethes, das sozusagen niemand kennt und das auf der neuen Bühne allererst seine Wiedergeburt erfahren sollte: in der „Pandora" haben wir am Schlusse folgenden Fall: Phileros, der Jüngling, hat sich in der Nacht in das Meer gestürzt, und Epimeleia eilt dem Geliebten nach, ihm in den Tod zu folgen. Sie begräbt sich in den Flammen einer Feuersbrunst. Die Väter der beiden, Pro-

metheus und Epimetheus, rufen das Volk auf zur Rettung. Da erscheint Eos, die Morgenröte, und bringt mit dem Tage die Geretteten. Das Gemälde an der Rückwand der Hinterbühne zeigt die Meeresweite mit steilem Vorgebirge in der Art der Feuerbachschen Medea. Wir haben erst die Gruppe der Verzweifelten, ganz in Schwarz mit blutroten Feuerbränden in den Händen. Nun tritt, ganz in Weiß, Silber und Rosa, die schlanke Eos hoch auf der Hinterbühne hervor:

„Jugendröte, Tagesblüte
Bring ich schöner heut als jemals".

So setzt sie ein, ganz wie ein erster Morgenstrahl. Und indem sie in gewaltig anschwellenden Versen die Heraufkunft des Lichtes und zugleich die Heraufkunft des Geretteten, Wiedergeborenen aus der Tiefe berichtet, treten mehr uud mehr lichte, leuchtende Jugendgestalten zu ihr, sie schlagen Becken, stimmen mit hellen Stimmen rhapsodierend ein und drängen als helle Masse immer mehr nach vorn, bis die ganze Bühne erfüllt ist von Lichtgestalt, und:

nun entsteigt der Göttergleiche,
Von dem ringsumschäumten Rücken
Freundlicher Meerwunder schreitend,
Reich umblüht von meinen Rosen,
Er, ein Anadyomen,
Auf zum Felsen —



ERDGESCHOSS

Prof. M. Littmann-München

Skizze zum Grundrisse eines Schauspielhauses neuer Form nach den Vorschlägen von Georg Fuchs: Erdgeschoss

An dieser donnernden Chorstelle tritt Phileros selbst in der Höhe der Hinterbühne ein, ganz in blankes Gold geharnischt: Wiedergeborener und Sonne zugleich. Dann tritt E p i m e l e i a, in ein brandrotes Tuch gehüllt, neben ihn. Die Hülle fällt, die Jungfrau steht zur Seite des Jünglings in leuchtender Pracht und es geschieht, wie Eos kündet:

> Aus den Fluten schreitet Phileros her,
> Aus den Flammen tritt Epimeleia;
> Sie begegnen sich, und eins im andren
> Fühlt sich ganz, und fühlet ganz das andre.

Es liegt nahe, zu fragen: wie kann man bei Tageslicht die Nacht andeuten? — Wir haben keine Lichter zum ausdrehen. Aber wir können die Spielenden auftreten lassen mit Fackeln in den Händen, wir können auf hohen Kandelabern Kerzen entzünden und haben dabei noch das Plus des optischen Reizes, der im Ineinanderschmelzen von Sonnen- und Kerzenlicht beruht. Wie in tausend anderen stilistischen Dingen, bietet uns der Kult der katholischen Kirche auch hier ein herrliches Vorbild. Und wird uns die lange weiße Kerze in der Hand einer mächtig wandelnden, schwarzverschleierten Frau nicht im vollen Tageslichte mehr von „Nacht“ und von „Nächtigem“ erzählen, als die ausgedrehten Glühlampen und der

Mond, der auf Drähten durch die papierenen Wolken humpelt? —

Für ganz unmöglich wird man es erklären, auf der neuen Schaubühne das Erscheinen von „Geistern", „Halbgöttern" und „Göttern" glaubhaft darzustellen. Die Gewöhnung an die Zauberkunststückchen und „Beleuchtungseffekte" der entarteten Theatralik läßt es uns als etwas ganz Selbstverständliches erscheinen, daß auf der Szene gerade die „Vollendeten", die vollkommensten Formen des Menschlichen und Uebermenschlichen, wie die Spukgestalten aus Hintertreppen-Romanen, vor uns treten. Wenn irgend, so vermögen wir an diesen Motiven zu ermessen, was wir unter den seitherigen Verhältnissen entbehren mußten und wie maßlos uns die Mißkultur des konventionellen Theaters beleidigt. Wiederum ein Beispiel: In Shakespeares Tragödie begegnen wir dem großen Julius Caesar im ersten Aufzuge zuerst in der verwelkenden irdischen Hülle, die sein erhabener Geist für ein Menschenleben anzunehmen geruhte. Er ist alternd, kränkelnd, hinfällig: seine ganze Erscheinung nur ein kläglich Zerrbild seines majestätischen Seins. Im vierten Aufzug erscheint dann aber „Caesars Geist". Caesars Geist! Welch ein Uebermaß von Schamlosigkeit, von Roheit und Pöbelei ge-

hört nicht dazu, Caesars Geist darzustellen als ein Gespenst aus albernen Ammenmärchen, gewickelt in ein mit roter Farbe beschmiertes Laken und beleuchtet mit einem Scheinwerfer, ihn zu mißbrauchen zum eklen Popanz, geeignet, um Dienstmägden eine Gänsehaut über den Leib zu jagen! — Caesars Geist! Kann der schöpferische Genius des größten Künstlers ein Gebild ersinnen, das zu vollkommen und zu schön wäre als Erscheinungsform für den „vollendeten", nun aller irdischen Zufälligkeiten entkleideten Caesar? Zudem läßt Shakespeare keinen Zweifel, wie er sich die Erscheinung denkt. Brutus fragt sie: „bist du ein Gott?" Sie selbst nennt sich bescheiden einen „Engel". Brutus soll doch inne werden, um was er die Welt beraubte, als er Caesars Herz durchbohrte; nämlich um das Vollkommenste, Machtvollste, Schönste, das sie je getragen! Hier muß das wahre Sein und Wesen des Caesar Gestalt werden, übermenschlich groß wandelnd auf dem Kothurn in verklärter Hoheit der Minen und Geberden, in leuchtenden Gewändern, die sich unter seinen Füßen wie tragende Lichtwellen bauschen. — Und so wird denn auch an Macbeths Tafel nicht das blutige, fahle Aas niedersitzen — denn was haben die Vollendeten gemein mit der Leiche, von

der geschieden zu sein ihr Triumph ist und ihr Glück — sondern Banquo, der Heros, der Geheiligte, der seine blutenden Wunden trägt wie die gebenedeiten Märtyrer ihre rubinroten Male als Sinnbilder ihrer Befreiung und anbetungswürdige Kleinode.

Ist es ein Wunder, daß alle Menschen von einiger Kultur sich heutigen Tages weigern, die monumentalen Schöpfungen der großen Dichter auf dem Theater zu sehen, wenn eine solch ungeheuerliche Diskrepanz obwaltet zwischen der Darstellungsform und den Vorstellungen, welche die Lektüre jener Meisterwerke in uns erweckt? Aber es wird auch nicht verwunderlich sein, wenn die Aufführung der Tragödien und Komödien der Größten auf der neuen Schaubühne einen unabsehbaren Zustrom aus der ganzen Kulturwelt herbeiführen wird und wenn die Menschen dann sagen werden: nun erst besitzen wir sie ganz.

Man bedenke nur eins: die komplizierte Maschinerie der konventionellen Theater und der naturalistische Ausstellungsschwindel — auch die „historische Stilechtheit" ist ja im Grunde nichts als banaler Naturalismus — verlangen so ausgedehnte Pausen, nicht nur zwischen den Aufzügen, sondern oft sogar zwischen Auftritten, daß die rhythmische Gesamtarchitek-

tur eines großen Dramas überhaupt gar nicht mehr erfaßt werden kann. Kein Mensch kann vor einer Aufführung, und sei sie die allerbeste, die heute möglich ist, herausempfinden, wie eine Tragödie von Shakespeare in sich balanziert. Die Münchener „Shakespearebühne" war ja bereits aus einer Erkenntnis dieses fundamentalen Notstandes hervorgegangen. Allein sie war eine halbe Maßregel und mußte daher entweder wieder von der Uebermasse der herrschenden Unkultur aufgesogen werden oder zu einer ganzen Tat führen, zu einer neuen Form der Schaubühne in unserem Sinne. Es ist nur allzubegreiflich, daß es seit dem Untergang der alten, primitiven Bühnenkultur im Maschinen- und Kulissenunwesen, kaum noch einem Dichter gelungen ist, ein Drama von streng geschlossener Architektur zustande zu bringen; und man darf beruhigt tausend gegen eins wetten, daß solche Dramen wieder entstehen werden, sobald erst eine Schaubühne da ist, auf der sie als konstruktive Einheiten erfaßt werden können. Die Bühne schafft die Literatur, nicht umgekehrt. Der Augenschein lehrt uns jeden Tag, daß im modernen Kultur-Werden kein Bedürfnis auftritt, das nicht in kurzer Zeit vollkommene Befriedigung fände. Es bedarf nur der Abkehr von dem

törichten Genie- und Individualitätswahne und der Bekehrung zu dem Glauben an die nie versagende Zeugungskraft der Rassen, welche heute die Kultur bestimmen, um an eine nahe Blütezeit des Dramas zu glauben.

Doch selbst gesetzt den Fall, sie bliebe aus, so wäre der neuen Schaubühne doch ein „Repertoire“ von schier unausschöpflicher Ergiebigkeit geboten von den Meistern der Vorzeit. Wir werden ihr Proszenium ausschmücken mit Fichtenkränzen, Laubgewinden und bunten Fahnen und werden hier, als wie an einem großen ländlich-bürgerlichen Festtage die Schwänke unseres teuren Hans Sachs spielen, so als wenn sie heute und für uns gedichtet wären. Wir werden aus den unvergleichlichen Tragödien und Komödien Shakespeares alles nehmen, was an ihnen ewig ist, und werden es nach seinem ewigen Werte gestalten. Wir können dem erhabenen Genius Schillers im Gedächtnisjahre 1905 nicht ehrfurchtsvoller huldigen, als indem wir den Grundstein legen zu dem Hause, in dem er zum erstenmal sich in seiner Vollkommenheit offenbaren wird. „Don Carlos“, „Jungfrau von Orléans“, „Maria Stuart“, „Tell“ — von Hodler ausgestattet — und „Wallenstein“ werden immer treibende Gewalten

sein im Leben unseres Volkes, soviel Einwendungen auch mit Recht gegen ihre Pathetik und Rhethorik zu erheben sein mögen. — Goethes „Götz", „Egmont" und „Faust" sind dem geläuterten Geschmacke unaufführbar ohne die fast unbeschränkte Anpassungs- und Verwandlungsfähigkeit der neuen Schaubühne, „Prometheus" und „Pandora" — diese etwa zu einem Zyklus vereinigt — „Tasso" und „Iphigenie" und die noch kaum angetasteten Schätze der „Natürlichen Tochter" werden erst in der strengsten Gebundenheit zum freiesten Leben vor uns auferstehen. Man wird sich nicht besinnen, die Kolossalhermen des Virgil und des Ariost, welche im ersten Aufzuge des „Tasso" die Pfeiler der Vorderbühne schmücken, einem Meister wie Hildebrand zur Ausführung in Marmor zu übertragen; denn der „Tasso" wird immer gespielt werden auf dieser Bühne. Dies nebenbei als Beispiel dafür, daß die Forderung echten Materiales in dem Betriebe der neuen Schaubühne keine ungebührlichen, unfruchtbaren Ausgaben heischt. Ihr Repertoire ist stabil, ob zwar von Jahr zu Jahr in den Zyklen wechselnd. Auch die Neuschöpfungen, welche sie in ihren Spielplan aufnimmt, können niemals Arbeiten sein, die nach kurzer Saisonmode

wieder verschwinden. Sie wird sich schwächeren Talenten, in deren Brust nicht der gewaltige Odem des Dramas lebt, von selbst verschließen, ja sie wird von ihnen gemieden werden. Mag es doch manchem fraglich erscheinen, ob selbst Werke wie Kleists „Penthesilea", oder Hebbels „Judith", „Gyges", „Nibelungen", auf dem neuen Schauplatze stand halten. Dagegen werden wir kaum darauf verzichten wollen, die Tragödien des Aeschylus, des Sophokles und des Euripides, vielleicht sogar auch die Komödien des Aristophanes, die uns doch gehören, aus dem archäologischen Scheintote zu erwecken und sie aufzuführen, nicht wie sie den Griechen vielleicht am vollkommensten erschienen, sondern wie sie uns eine Vollkommenheit werden.

VII. DIE BÜRGERLICHE SCHAUBÜHNE NEUER KULTUR.

Von der festlichen Schaubühne des monumentalen Stiles ausgeschlossen bleibt nur eine Gattung echter dramatischer Kunst: das bürgerliche Schauspiel. Da jedoch eine Kunstgattung nicht unbeachtet bleiben darf, in welcher unsterbliche Meister wie Machiavelli, Shakespeare, Calderon, Mo-

lière, Lessing, Schiller („Kabale und Liebe"), Goethe, Kleist köstliche Werke geschaffen haben, welche zudem in unseren Tagen einem gesteigerten Empfinden für höhere Kultur der allabendlich zu erreichenden Unterhaltung zu genügen hat und daher von starken Talenten gepflegt wird, so sei ihrer wenigstens in Kürze gedacht.

Das Theater hat zu allen Zeiten und bei allen Völkern eine doppelte Entwickelung erfahren: eine festlich-monumentale und daneben eine alltäglich-intime. Es besteht unbestreitbar das Bedürfnis, dann und wann des Abends in die Komödie zu gehen, und ein Mensch von Kultur darf erwarten, daß das, was er dort hört und sieht, nicht außerhalb oder gar unterhalb der Kultur stehe, in welcher er lebt. Man darf also mit Sicherheit darauf rechnen, daß in allen größeren Städten mit der Zeit Schauspielhäuser entstehen werden, welche mit der Unkultur der konventionellen Theater gebrochen haben und auch das bürgerliche Schauspiel, ja sogar die besseren Unterhaltungsstücke geschmackvoll in Szene setzen.

Ansätze dazu zeigen sich schon überall. Ihre Weiterbildung wird aber erschwert dadurch, daß die vorhandenen Gebäude und Bühnen höchstens ein Kompromiß mit dem guten Geschmack erlauben. Wir werden

also bei unseren Betrachtungen lediglich mit Neuanlagen zu rechnen haben, bei denen Zuschauerhaus, Bühne, Szene, Kostüm und Bewegung durchaus frei gestaltet werden können.

Grundfalsch wäre es, ein solches Theater als eine verkleinerte Nachbildung des Festspielhauses entwickeln zu wollen. Das widerstreitet durchaus dem Bedürfnisse, dem ein kleines, jeden Abend spielendes Schauspielhaus genügen soll. Das würde sofort wieder zu einer schäbigen, parvenuhaften Imitation führen. Vor allem ist zu bedenken, daß ein solches Theater den sozialen Bedingnissen der Zeit unterworfen ist. Es muß des Abends spielen, — braucht also künstliche Beleuchtung; es muß billige und teuere Plätze haben und muß danach sein Amphitheater gliedern; es muß sein Repertoire häufig ändern und daher die szenische Ausstattung aus anderem Materiale wählen, als das Festspielhaus. Endlich aber ist sein Zweck das bürgerliche Schauspiel, dessen Rhythmik von derjenigen des großen Dramas erheblich abweicht und das vor allem das Detail betont, sowohl im Psychischen als im Aeußerlichen. Das bürgerliche Drama spielt in der Stube. Damit ist alles gesagt, alles gegeben. Wir brauchen keine Dreigliederung der Bühne, sondern wir

müssen die Möglichkeit haben, Stuben aufzubauen, denen eine Wand fehlt, damit der Zuschauer durch die Bühnenöffnung Einblick gewinnt. Das heißt: wir brauchen keine Kulissen, keinen Schnürboden, keine Soffitten, keine Unterbühne. Denn gesetzt auch, daß einmal ein Akt in einem Garten spiele, oder auf freiem Felde oder im Walde, wir werden immer eine künstlerischere oder geschmackvollere Szene haben, wenn wir sie ohne Kulissen zustande bringen. Hier stoßen wir auf das Problem, das noch gelöst werden muß.

Wie der kubische Einbau, der einen Innenraum darstellt, künstlerisch zu lösen ist, das wissen wir bereits. Auf den Reinhardtschen Bühnen in Berlin ist man im Begriff, sogar einen Stil in der Behandlung des kubischen Einbaues zu entwickeln, der dem Stil der impressionistischen Malerei parallel zu setzen ist. Das Unheil ist nur, daß man doch wieder die Kulisse samt allem Ungeschmack und Unsinn des Guckkastens dulden muß, sobald eine Szene außerhalb geschlossener Räume spielt. Allein wie selten kommt das vor! Fast alle Autoren von Geschmack vermeiden es bereits instinktiv, „Freilicht"-Szenen vorzuschreiben! Und für diese seltenen Ausnahmefälle das moderne

Schauspielhaus mit dem ganzen Maschinenapparat und Ausstattungszauber der barocken Opernbühne belasten? Nein. Das wird man auf die Dauer nicht ertragen. Der Augenblick muß kommen, an dem man sich kurzerhand entschließt, reinen Tisch zu machen, die Guckkastenmechanik hinauszuwerfen und die Bühne lediglich für die Einrichtung der verschiedenartigsten kubischen Einbauten herzurichten. Und dann wird man die moderne Malerei zu Hilfe rufen und wird sie Prospekte schaffen heißen, die rein bildmäßig die „Illusion" der Freilichtlandschaft unendlich viel stärker geben, als selbst der geschickteste Tapezierer mit Pappdeckel, Gaze und Sackleinwand je vermag. Dann wird sich von selbst die Ueberzeugung einstellen, daß es kindisch sei, nach einer Tiefenwirkung zu streben, und so wird man den gemalten Prospekt so weit nach vorn rücken, daß Kulissen entbehrt werden können, und ebenso die lächerlichen blauen Lappen, im Theaterrotwelsch „Soffitten" geheißen. Die Belichtung wird dann durch Scheinwerferkonstruktionen von oben oder von der Seite erfolgen, oder woher man sie gerade braucht.

Wann wird dieser Augenblick eintreffen? Nicht eher, als bis die monumentale Schaubühne geschaffen ist, nicht eher,

als bis man das Drama des großen Stiles von den Schultern der kleineren Schauspielhäuser genommen hat, die doch nur erbärmlich darunter seufzen, und bis man ihnen so die Freiheit gegeben hat, sich auf i h r e Aufgabe und i h r e n Stil zu besinnen und zu konzentrieren.

Es wird wohl kaum noch ein Mensch zu finden sein, der harmlos genug ist, an eine „naturalistische Kunst" zu glauben, und der es für möglich hält, gar eine „naturgetreue" Szene aufzubauen. An der Natur gemessen sind a l l e Szenen absolut „unwahr", unmöglich und unsinnig — und wenn sie hunderttausendmal genau nach existierenden „Lokalitäten" kopiert, ja aus „Originalstücken" solcher zusammengesetzt wären. Man ist nun doch einmal auf der Bühne und muß fünfe grad sein lassen. Die Herkunft von der Schaubude wird sich niemals ganz verleugnen lassen; und das ist gut so, denn darin liegt ein Zwang zur Irrealität, zum Stil. Kein Theaterstück, und sei es an Naturalistik das Aeußerste, ist so, wie es auf der Szene vor sich geht, im „wirklichen Leben" möglich. Jeder Autor m u ß sich Abweichungen vom Rhythmus der Wirklichkeit erlauben, muß konzentrieren, Zwischenglieder auslassen, das Charakteristische betonen und das nicht Charakterisierende

unterdrücken, und eben in der Art und Weise, wie er das tut, zeigt er, ob er ein schöpferischer Dichter ist oder ein Bühnenschriftsteller mehr literarischer Art, oder gar nur ein Theaterkonfektionär. In dem Werke des geborenen, echten Dramatikers von poetischer Schöpferkraft sind gerade die Gelenkstellen, an denen die „Unnatur" offen zutage tritt, die stärksten, weil sich an ihnen offenbart, daß der Dichter die Kraft hatte, das Ganze in eine höhere Rhythmik zu erheben. Bei ihm wirkt also das „Unnatürliche" erst recht organisch, während bei den anderen Verfassern von Theaterstücken an solchen Stellen nicht ohne Aerger wahrgenommen wird, wie sehr alles doch erklügelt, wo nicht gemeine „Mache" ist. Item: von der Natur abweichen müssen sie alle schon bei der Gestaltung des Stückes; und der Regisseur, der Theatermaler, der Schauspieler müssen es erst recht. Kein Mensch benimmt sich „im wirklichen Leben" so, wie sich heute unsere Schauspieler in den Stücken benehmen, die vorgeben, naturgetreue Nachahmungen der Wirklichkeit zu sein. Es hat sich vielmehr auch für das „naturalistische Benehmen" auf der Bühne stillschweigend eine Konvention, eine Art von salopper Stilistik herausgebildet — und in der Ausstattung der Szene, auch der

„naturalistischen" Szene, genau ebenso. Es besteht also zwischen dem Naturalismus auf der Bühne und dem Stil auf der Bühne kein Wesens- sondern nur ein Grad-Unterschied. Da dem aber so ist, so werden die Schauspielhäuser, welche künstlerischen Ehrgeiz haben, mehr und mehr dazu gedrängt werden, diese stilistischen Elemente immer stärker und voller herauszuarbeiten, und es kann gar nicht ausbleiben, daß sie auch in der Darstellung der bürgerlichen, der volkstümlichen, der realistischen Dramen zu einem Stil gelangen, der dem malerischen Impressionismus parallel läuft. Sie werden durch ausdrucksvolle Notierung der „lebenden Punkte", durch groß gesehene, suggestiv wirkende Angaben des Wesentlichen und nur des Wesentlichen den Eindruck des Ganzen im Beschauer hervorrufen. Muß also das Unwesentliche fallen, so fallen beim Aufbau einer „Freilichtszene" zuerst Kulissen und Soffitten; denn eine malerisch breit impressionistisch behandelte Prospektmalerei im Sinne eines Turner, Corot, Monet, Leistikow wird unter allen Umständen eine organischere, überzeugendere Raum-, Licht- und Luftimpression ausüben für sich allein. Das Hinzutreten der Ku-

lissen und Soffitten würde sofort wieder die Illusion des dreidimensionalen Raumes intendieren, was, wie wir bei Erforschung der Gesetze für die monumentale Bühne bereits erkannt, dem Wesen der Malerei von Grund aus zuwider läuft. Zwar: die Szene ist keine Malerei, doch wo sie die Malerei heranzieht, da muß sie deren Gesetzmäßigkeit respektieren.

Es muß schlechterdings dabei bleiben, daß die Malerei des Prospektes rein als flächenmäßiges Bild wirkt, nicht als „Tiefe", nicht als räumliche Illusion. Denn gesetzt auch, es wäre möglich, etwa durch Zuhilfenahme von Kulissen vermittels der Malerei einen dreidimensionalen Raum organisch auszubilden, so müßte doch auch die Gestalt des darin auftretenden Schauspielers dem gleichen malerischen Prinzip unterstellt werden und in dem Gesamtbilde aufgehen. Sie müßte in die Luft- und Farbenabstufung mit einbezogen werden und also als selbständige Erscheinung aufhören zu existieren. In der Tat wollen wir aber das genaue Gegenteil: wir wollen den Schauspieler und seine Ausdrucksmittel hervorkehren, „herausstellen" so sehr es geht. Es ist also gar nicht anders möglich, als daß das verfeinerte Auge des in der neuzeitlichen Malerei Geschulten auch bei der vortrefflich-

sten malerischen Behandlung der Kulissenbühne, wie sie einige Wiener und vor allem Reinhardt in Berlin mit dortigen Künstlern versucht haben, durchaus unbefriedigt bleiben muß. Die Figuren der Schauspieler fallen aus der malerischen Harmonie heraus. Sie wirken wie etwa die mit spitzem Pinsel ins kleinste Detail ausgetüftelten Figürchen der alten Kleinmalerei oder der Emailmalerei in einer breit behandelten, modernen Landschaft — und das gleichviel, ob sie ganz im Vordergrunde stehen oder ganz in der „Tiefe", wo dann noch jeder Knopf an ihrem Gewand wahrzunehmen ist, während sogar die Berge, die Wolken und die Wälder dort schon in allgemeine Licht- und Schattenmassen verschwinden. Alle Kunst, welche in dieser Richtung aufgewandt wird, dient nur dazu, die Unmöglichkeit der Kulissenbühne für die moderne Kultur des Auges noch deutlicher zu erweisen. Wir sind gezwungen, auf den Illusionismus der Kulissenbühne zu verzichten, das Bild als Bild sprechen zu lassen und die dramatische Bewegung vor dem Bilde, ausdrücklich vor dem Bilde zu entwickeln, kurz, uns der Gesetzmäßigkeit des Reliefs zu nähern, welches ebenso im Vordergrunde die figürliche Komposition klar herausbildet und den nur im Großen angedeuteten, ledig-

lich impressionistisch-suggestiv wirkenden Hintergrund dazu nicht in Perspektive setzt.

Es stehen zum Glück andere Mittel künstlerischer Bindung zu Gebot, welche es dennoch gestatten, sowohl im Relief wie in der Szene Figur und Hintergrund zum Einklang zu bringen. Vor allem das rhythmische Spiel und Gegenspiel der L i n i e. Es wird immer zu erreichen sein, etwa die Vertikale der Figur zu einer im Hintergrundgemälde vorwiegenden Horizontalen in bindende, ausdrucksvolle Beziehung zu setzen oder liegende Gestalten durch Parallelismen in den Horizontallinien des Bildes zu heben. Von den unausdenklichen Möglichkeiten, welche die F a r b e, die koloristische Behandlung der Gewänder mit Bezug auf die des Hintergrundes gewährt, ganz zu schweigen, in gleichem von allen Motiven, welche die Bewegung von Gruppen und Massen vor dem stabilen Hintergrund von selbst zur Verfügung stellt.

Was können wir in dieser Richtung prinzipiell nicht alles lernen aus antiken Reliefs, aus griechichen Vasenbildern und altdeutschen Holzschnitzereien, von Velasquez für die Shakespearekomödie, von Rembrandt für die Behandlung bewegter Massen in Licht und Schatten! Wer hindert uns, eine galante

Gartenszene des Molière im Sinne Somoffs auszubilden? Haben wir in den Theater- und Ballettimpressionen eines Menzel, eines Degas nicht alles beisammen, um etwa eine Szene, wie sie der dritte Akt des „Erdgeist" von Wedekind erfordert, so zu geben, wie es unserer Kultur einzig gemäß ist, und sind nicht Künstler wie Fritz Böhle, Bruno Paul und Ignaz Taschner ganz unmittelbar berufen, um die bodenwüchsigen, kraftvollen Bauern- und Kleinbürgerkomödien eines Niebergall, eines Ruederer und Thoma szenisch und kostümlich zu erschöpfen, so wie Walser der Mann wäre für das Wiener Volksstück. Alle diese Kräfte und ungezählte andere schließen wir aus, wenn wir bei der künstlerischen Unmöglichkeit der Kulissenbühne beharren, sie alle gewinnen wir, wenn wir den Mut haben, das zu tun, was unser Gefühl für Anstand und Form längst von uns verlangt.

So führt also die Schaffung einer unserer modernen Kultur entsprechenden monumentalen Schaubühne unmittelbar als ihre notwendige Ergänzung auch eine zweckmäßigere und ästhetischere Form des bürgerlichen Theaters herbei. Allein die monumentale Bühne wird zuerst kommen. Denn das bürgerliche Schauspiel, eben weil es fast immer in der Stube spielt und

die besten unter den bestehenden Schauspielhäusern Innenräume bereits mit Geschmack zu erstellen wissen, drängt nicht entfernt so gebieterisch nach einem neuen Theatertyp als das Drama des großen Stiles, welches auf die Bühne der großen Oper angewiesen ist und also nirgends ganz einwandfreie Darstellung erfahren kann.*)

VIII. DAS NEUE DRAMA.

Wenn wir nun die Summe ziehen aus den einzelnen Posten, welche wir während unserer Betrachtungen in das große Schuldbuch unserer Zeit notiert haben, so kann es uns nicht mehr verborgen bleiben, daß es sich nicht bloß um eine neue Form des Schauspielhauses, des Zuschauerraumes, der Bühne, der Szene, der Darstellungsweise

*) Daß die Forderungen, welche in dieser kleinen Schrift erhoben wurden, in der Tat aus einem allgemeinen Verlangen hervorgehen, wird bewiesen durch die dem Verf. nach Abschluß des Textes bekannt werdenden Aufsätze, welche Albert Hofmann in der „Deutschen Bauzeitung“ (1901 No. 66, 68, 76, 77) veröffentlicht hat unter dem Titel: „Zur Entwicklung und Bedeutung des modernen Theaters als einer sozialen Wohlfahrts-Anstalt.“ — Hofmann als Architekt gelangt darin ganz unabhängig und selbständig in allen wesentlichen Punkten zu genau denselben Forderungen wie

handelt, sondern daß diese Neuerungen nichts sind als das folgerichtige, notwendige Ergebnis einer tieferen, grundsätzlicheren Umwandlung. Es ist das neue Drama, welches sich ankündigt, indem es sich von uns den Weg bereiten läßt und die Stätte, auf der es in Erscheinung treten kann. Das jetzt noch herrschende „literarische Drama" — wir sehen natürlich von den untergeordneten Branchen der Theaterkonfektion ganz ab — steht, kulturell betrachtet, auf einer Ebene mit der Anekdoten-Malerei, mit dem Problem- und Genrebild historischer, sozialer, lyrischer, erotischer, humoristischer, psychologischer Art, welches durch den Ansturm echter malerischer Kunst im Laufe der letzten Jahrzehnte überwunden wurde. Und wie der Europäer von Kultur heute nur noch die Malerei betrachtet, welche nichts anderes erstrebt

---

der vorliegende kleine Versuch. Auch sind Hofmanns Aufsätze von allen denen mit Nutzen einzusehen, welche sich über die Vorgeschichte der auf ein unserer Kultur einigermaßen entsprechendes Theater gerichteten Bestrebungen unterrichten wollen. — Das gleiche gilt von den Aufsätzen, welche Paul Marsop, der unermüdliche Befürworter dieser Bestrebungen, in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht hat; zuletzt in den „Münch. Neuest. Nachr." Nr. 152 vom 31. März 1905. Dortselbst auch Literaturangaben.

als die reine malerische Form, wie er sich in der Plastik, in der Gewerbe- und Baukunst von allem Literarischen, von allem „Akzidentiellen", wie Marées zu sagen pflegte, losgerungen, so wird er auch ganz folgerichtig im Drama dazu geführt, reine dramatische Form zu fordern, d. h. eine spezifisch dramatische Form, welche es verschmäht, sich durch akzidentielle Beimengungen „interessant" zu machen, seien diese nun genrehafter, psychologischer, philosophischer, antiker, sozialer, anekdotenhafter oder historischer Natur. Es ist für einen halbwegs reinlich und anständig empfindenden Menschen unmöglich, in der Musik und in der bildenden Kunst rein künstlerisch zu werten und gleichzeitig in der dramatischen Kunst das Gegenteil zu tun und den allerübelsten Sentiments und Beimengseln Konzessionen zu machen.

Das Stoffliche — welcher Art es auch immer sei, ob höchst materiell oder höchst vergeistigt — ist bei dem „literarischen Drama" von heute noch Selbstzweck. Für das echte, rein-künstlerische Drama ist es nur Mittel zum Zweck. Das Drama bereichert sich auf's Aeußerste mit „Motiven" aus dem „realen" Leben; aber diese sind ihm nur Träger rein-dramatischer Bewegungs-For-

men, so wie in der Malerei die „Motive", seien sie nun ein Häuflein Unrats oder die Göttin Venus, nur Mittel zum Zwecke malerischer Formung sind. Das echte Drama, auch das unserer neuen Schaubühne, geht also nicht etwa dem Leben aus dem Wege sondern nimmt aus ihm, aus jeder seiner Sphären, die darin nur andeutungsweise und verkümmert sich ausprägenden Prinzipien der Gestaltung, der Bewegung und macht sie zu Ausgangspunkten für Formen, in denen jene Prinzipien sich vollkommener zum Ausdruck bringen, zu Einheiten, zu Harmonien ineinander klingen. So bringt das Drama eine Bereicherung des Lebens, eingedenk des Zweckes der dramatischen Kunst, welcher ist: die Seele festlich zu ergreifen und herauszuheben aus der zufälligen Begrenzung, in der sie durch die Leiblichkeit momentan gebunden ist, ihr in einer „neuen Welt" möglichst vollkommene, möglichst intensive Lebensformen zugänglich zu machen, sie auf's Aeußerste zu bereichern und zu beglücken dadurch, daß sie ihr erlaubt, frei zu werden von dem ihr zufällig „hienieden" aufgebürdeten Schicksale und vollkommenere Geschicke zu erleben; vollkommener, d. h. intensiver, in Lust und Leid, und ver-

vollkommnend durch die Aufschließung unendlich vertiefter Perspektiven in die Unendlichkeit der Lebens-Möglichkeiten und in die nun doch triumphierende Harmonie des Lebens. Jedes Drama, welches unsere Seelen dahinbringt, ist echte dramatische Monumental-Form.

Wenn es bisher kaum möglich war, an die Aufführung rein-dramatischer Werke zu denken, an Bühnen-Schöpfungen, welche rein-dramatisch sind, wie Bilder von Manet und Leibl, von Puvis und Feuerbach rein-malerisch sind, wenn selbst die gebildetsten und fortgeschrittensten Kreise eine gewisse Abneigung davor zeigten, so lag das daran, daß es sowohl an den Bühnenleitern wie an den Darstellern und dekorativen Hilfskräften fehlte, welche dergleichen leisten konnten. Das kulturelle Niveau dieser Leute war zumeist nicht sonderlich hoch. Unter ihren groben Händen wurden Werke von echt-dramatischer Form zu hohlen, pseudo-pathetischen Haupt- und Staatsaktionen. Das wird sich in dem Augenblicke ändern, in welchem der dramatische Künstler selbst, der Dramatiker im Sinne der antiken Tragiker, im Sinne Shakespeares und Molières, welcher Dichter, Regisseur, mimischer Lehrer, ja, sogar mitunter auch

Darsteller zugleich ist, seine Sache wieder selbst in die Hand nimmt, sich seine Schauspieler aus der edelsten Auslese moderner Menschheit wirbt und alles so organisiert, wie es nötig ist, um dramatische Formen an sich in Erscheinung und Wirkung zu setzen. Die Dichtung ist nichts als die Partitur, aus welcher von den nachschaffenden, ausführenden Intelligenzen die eigentliche Erscheinungsform des Werkes erst entnommen werden muß. Wenn diese „Partitur" an und für sich dem, der sie lesen kann, große Genüsse bietet, um so besser — allein es wird hier, wie in der Musik, immer nur wenige geben, welche wirklich „Partitur lesen" können. Es wird das Drama also für die große Menge nur dann das Erlebnis, welches sie suchen, wenn der Dramatiker vom Schreibtisch aufsteht, wenn er sich besinnt, daß er mit dem Literaten gar nichts, mit dem Dichter nur manches gemein hat, und daß er selbst Hand anlegen muß auf der Schaubühne. Wie der Baumeister auf die Baustelle gehört, so gehört der Dramatiker in das Theater. Er ist mindestens ebensosehr Organisator im großen Stile wie er Dichter im großen Stil ist. So glaubte und so tat auch Goethe.

Man hat die Bewegung, welche in der

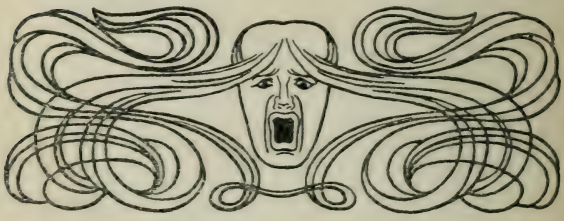
bildenden Kunst zu einer Befreiung vom Literarisch-Akzidentiellen führte, die „Sezession" genannt. Nun werden wir auch eine „Sezession der dramatischen Kunst" haben.*) Sie kommt zuletzt, weil sie eine kulturelle Verfeinerung der Kreise voraussetzt, welche die modernen Formen der Macht, welche das Kapital in Händen tragen. Es ist kaum zu leugnen: diese erwiesen sich bisher noch so desorientiert, daß sie sich fast immer vergriffen, wenn sie ihre Machtmittel der Kunst zuwendeten. Allein es hieße unser Volk und unsere Zeit unterschätzen, wollte man glauben, daß unter den vielen, die den Fürstentitel führen, nicht Einer sei, der wirk-

*) Während der Drucklegung dieses Bogens erscheint das Buch von J. Meier-Graefe »Der Fall Böcklin« (bei J. Hoffmann, Stuttgart). Der Verfasser gelangt in dem Kapitel „Das Theater" S. 20ff. fast genau zu den nämlichen Anschauungen und Forderungen wie wir. Abermals ein Beweis, wie sehr das alles „in der Luft liegt"! — Auch Meier-Graefe erkennt, daß es irrig ist, die jetzt herrschende „moderne Theaterliteratur" mit der modernen Malerei auf eine Ebene zu stellen, und daß zwischen beiden vielmehr der äußerste Gegensatz obwalte. — In der modischen Dramenliteratur überwiegt das „Anekdotenhafte", das psychologische Problem, die soziale und moralische Kritik (das „Milieu"), kurz das Akzidentielle mehr als je, während die Befreiung davon doch gerade das Prinzip der modernen bildenden Kunst ist.

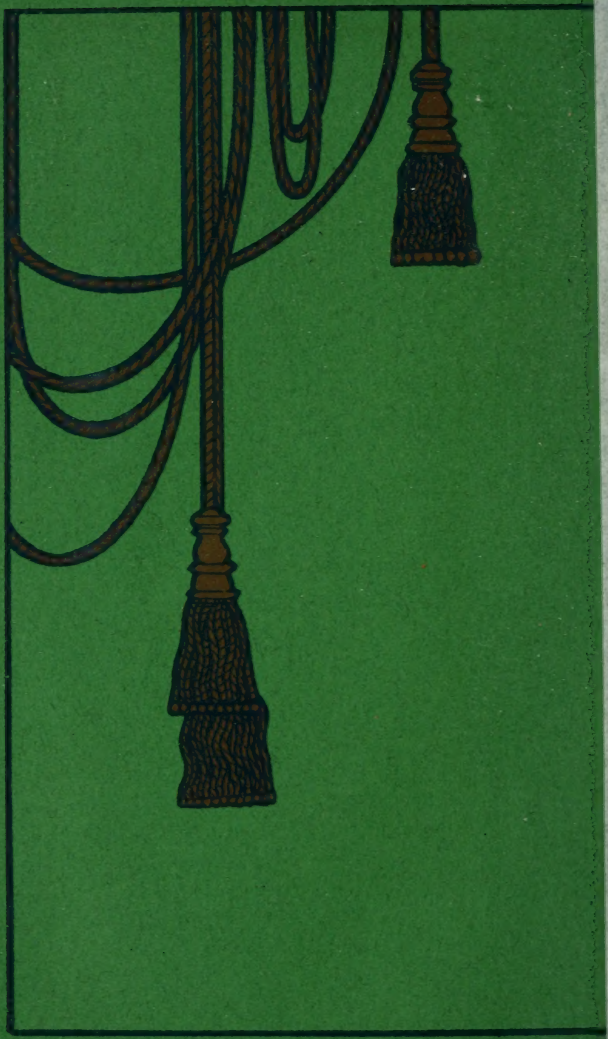
l i c h ein Fürst, und unter den vielen großen Geschäfts- und Geldmännern nicht E i n e r, der wirklich „groß" ist.

Für die neue Kultur bedeutet die neue Schaubühne einfach a l l e s. Sie setzt die suggestivste Art der Kunst, die zudem noch die beliebteste, zugänglichste ist, zu gunsten einer höheren Wertung, tieferen Erfassung und ausdrucksvolleren Formung des Lebens ein. Sie schlägt die Brücken, auf denen Hunderttausende den Weg finden, zu allen Einzelkünsten über die banalen Afterkünste hinweg, welche heute sich vor die Bezirke jeder echten Kunst breit hinlegen und der Masse der Gebildeten die Zugänge wehren. Sie errichtet endlich den Mittelpunkt, an dem sich in regelmäßig wiederkehrenden, festlichen Versammlungen alle die zusammenfinden, die teil haben und teil haben wollen an der reichsten und edelsten Form, unter der das Leben zu ihrer Zeit sich leben läßt. Für eine solche Wirkung der Schaubühne haben wir das Zeugnis all der Großen, welche je über sie gedacht und geurteilt haben. Damit sie jedoch zu dieser Wirkung gelangt, ist es nötig, daß sie nicht u n t e r, sondern i n und ü b e r der Kultur ihrer Zeit stehe. Der Mann, welcher uns die neue Schaubühne baut, welcher zur Tat werden läßt, was wir in gegenwärtiger Schrift in

beschränkten und bescheidenen Zügen anzudeuten versucht, wird uns und aller Zukunft des höchsten Ruhmes würdig gelten.



Vignette von Peter Behrens.



ArtD Ha
H1422th

DATE.

12-3-51